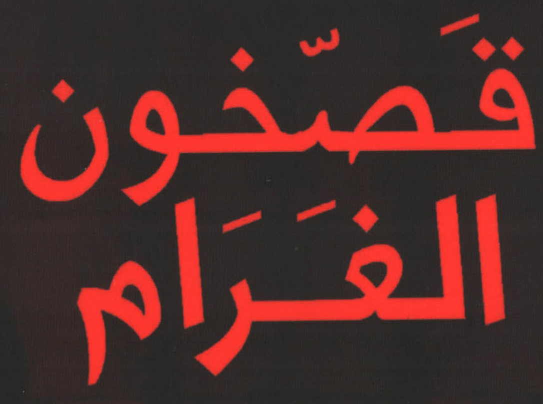
محمد غازي الأخرس



في متخيّل العشّاق وأنثروبولوجيا الأنوثة



محمد غازي الأخرس

قصّخون الغرام

في متخيّل العشاق وانتروبولوجيا الأنوثة



الكتاب: **قصّخون الغرام**
في متخيّل العشاق وأنتروبولوجيا الأنوثة
المؤلف: **محمد غازي الأخرس**
عدد الصفحات: 304 صفحة
الطبعة الأولى: 2016
الترقيم الدولي: 978-977-6483-64-4
رقم الإيداع : 2016/7063



دار التنوير للطباعة والنشر

لبنان: بيروت – بئر حسن – سنتر كريستال، الهزيم – الطابق الاول –
هاتف : 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
مصر: القاهرة–وسط البلد–19 عبد السلام عارف (البستان سابقًا) –
الدور 8 – شقة 82
هاتف: 0020223921332
بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com
تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر – 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com

موقع إلكتروني: www.dar-altanweer.com

محمد غازي الأخرس

قصّخون الغرام

في متخيّل العشاق وأنتروبولوجيا الأنوثة



إهداء

أختي سميرة..أنتِ أجملُ الأرامل
وفقيدك كان أرقَّ العشّاق

مدخل
مجاز إلى بيت العشاق

منذ أكثر من سنة وأنا أتملعب بهذا الكتاب وأبنيه كمقهى بغدادي عتيق. أديره شمالاً وجنوباً، أعطّره بالمسك، وأرشّ في بوابته الريحان. أرتّب شرفاته وألمّع كنباته وسماوراته. أضع فيه المصابيح، ثم أجهد لتوزيع نوافذه بحيث تدخل أشعة الشمس من كلّ الجهات وكأنني أُهيىء المكان لمجيء الراوي، أو القصخون[1]. ذلك الذي لا يمكن تخيّل الشرق من دونه.

نعم، منذ أكثر من سنة وأنا أتلاعب بالكتاب متسائلاً ـ وي وي، كيف لا أفعل ذلك وأنا عاشق عتيق، ولي مع الحب حكايا تنعشني ذكرياتها كل يوم! كيف لا أفعل ذلك وأنا مسحور بقصص المحبّين في بلاد الرافدين وأرض الكنانة وبلاد الياسمين والزيتون، الشام؟ وإذا سألتموني ـ لماذا أنت مسحور بهؤلاء؟ سأقول ـ لأنّ متخيّلهم العشقي مغرقٌ في القدم، نابتٌ في الأرض، وهو يسري في شرايينهم مسرى الدم في العروق.

سأقول أيضاً، لأنني أعشق هذا المتخيّل وأذوب فيه. ولأنّ أول آلهة

(1) القصخون هو راوي الحكايات الشعبية في المقاهي، وكان له مجلس في بعض المقاهي البغدادية يؤمه الرجال لا سيما في ليالي رمضان. وكان يحكي قصص عنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي وحمزة البهلوان وغيرها. وأصل المفردة فارسي، خون: راوي، ومثلها مفردة الروزخون أي قارئ الروض العاطر .

للحب نشأت هنا، فكانت العراقية «إنانا ـ عشتار»، من جهة، و«إيزيس» الجميلة الوفية في مصر، من جهة أخرى. ثمّ من الاثنتين، ولدت كل أمّهات العشق في العالم كما يؤكد صاحبنا جيمس فريزر.

لأننا، من هاتين الأمّين، رضعنا لبناً صافياً من أناشيد الغرام. رقصنا في المعابد لنفوز بمعشوقتنا الجميلة، كتبنا الشعر والأغاني لنسترضيها، ألّفنا الأبوذيات والموشّحات شغفاً بها. إذا مرّت قربنا شهقنا هياماً، وإذا أطلّت علينا من بعد هرعنا لسحرها الأخّاذ.

في المقابل، فإنّ الأنثى، سليلة «أنانا» و«إيزيس» وعشتار، لا تقلّ ولهاً عنّا، فهي بادلتنا الجنون بالجنون والهيام بالهيام. رقصت لنا في الأعراس. غنّت وتغنّت، ملمّحة بحياء لسعير فؤادها الصغير. وقبل أن تفعل ذلك، ذهبت لمياه النهر، وسرّحت شعرها من أجلنا. تعطّرت بالمسك كي تقودنا خلفها وهي تقول ـ ما أشهى الحب برفقتكم يا فتيان. تقول ذلك سرّاً وعلناً، ونحن كلما شممنا رائحتها قلنا بعالي الصوت ـ أفّيش.

في بعض سنوات شبابي، أتذكّر أنني كنت أقف في باب بيتنا في ساعة محدّدة يومياً، منتظراً فتاة رائعة الجمال تأتي من دوامها. لم أكن أريد منها أيَّ شيء سوى أن أتنسم رائحة البودرة التي تستخدمها. كانت بودره مثيرة، شاعت أيامها عند الفتيات. قبل سنوات، أي بعد مرور عشرين سنة تقريباً، لمحتها وهي تزور أهلها فابتسمت.كانت كبرت كحالي فتغيّر شكلها.هل تتذكّرني يا ترى؟حين رأيتها همست لقلبي :ياه.. كم كانت رائحة الأنوثة تعذّبك يا صاح!

أتذكّر أيضاً أنني شُغفتُ في المتوسطة بمدرِّستي الست (ف). كانت تدرّسنا اللغة العربية. تضع نظارات طبيّة، وتتحدث بهدوء. كنت أصفن بوجهها متخيّلاً أن تكون حبيبتي. وكانت هي تهتم بي لأنني متفوق في اللغة. فكان يخيّل لي أنّها قد تكون تحبّني كما يحدث في الأفلام.

مدرّستي رأيتها كذلك بعد قرابة ربع قرن تقريباً. فجأة دخلت عليَّ غرفة التحرير حين كنت أعمل في صحيفة ما. حيّتني، ثم قدّمت لي مقالة كتَبتها. وبسرعة فردت المقالة لأتأكّد من اسمها: ـ يا إلهي، إنها ست (ف)! ولشدّة ارتباكي خجلت أن أخبرها أنني تلميذها العاشق الذي جلس في الصف يتأمّلها بداية الثمانينات.

كانت قد كبرت هي الأخرى. لكنّها لا تزال تحتفظ ببريقها القديم: كاشان، همست لنفسي وأنا أتأمّلها. وقفت أمامي في انتظار أيِّ مؤشر يوحي بأن المقالة تصلح للنشر. وكنت أنا أنقّل عينيّ بين الوريقات وبين محبوبتي العتيقة، مسترجعاً تلك الأيام. بعدَ يومين نشرتُ المقالة «وآني الممنون» بعد أن عدلت فيها لتظهر أنيقة بضّة، ريانة بالجمال مثل صاحبتها.

نعم، حكايا الحب لا تنتهي ولن تنتهي. إنّها مبثوثة، لا في خزانة ذكرياتنا فحسب، بل في كل متخيّلنا، من شعر لرقص، ومن مثل لكناية. مبثوثة في صيغ اللغة واستعاراتها، في حكايانا الشعبية التي كانت تقصّها الأمّهات، تلك التي قد تبدأ بدعاء «خبيث» تطلقه عجوز بوجه شاب: روح عساك تكون بعشك البيض. ثم قد تمرّ بحكاية السلطان الذي تولّع بابنة الحائك. ثم لا تنتهي حتى تصل لسعلاة الأنهار التي تعشقت حسين النمنم واختطفته وحبسته في مغارتها.

العشق يلفّنا ويتلفلف بنا ثمّ يتلفنا. يدهدهنا من أعلى العقل إلى قاع «السوادين»، فالعاشق مسكين كما قالت تلك الإعرابية: «كل شيء عدوّه، هبوب الرياح يقلقه، ولمعان البرق يؤرّقه[1]، ورسوم الديار تحرقه، والعذل يؤلمه، والتذكّر يسقمه، والبعد ينحله، والقرب يهيّجه».

---

(1) ينظر: ذم الهوى، للإمام أبي الفرج عبد الرحمن الجوزي، تحقيق وتعليق وضبط خالد عبد اللطيف السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى ، 1998، ص 240 .

كيف لا يكون كذلك والإعرابي يختصره بالقول: «إن لم يكن جنساً من جنون فهو عصارة من سحر[1]». وقبل ذلك سألت عنه امرأة عربية فقالت إنّه: ذل وجنون[2].

***

ستكون المرأة بطلة الكتاب، أستطيع أن أزعم ذلك مفكّراً أنّها ربما ستستعيد دورها القديم، يوم أعطيت كل النواميس، وباتت هي الحاكمة المتحكّمة، لا بالرجل فقط، بل بالحياة والعوالم كلها. هذا ما تسرّه سيرة «إنانا» آلهة العاشقات ورمزهنَّ المقدّس. فقد أعطيت المهارات، كل المهارات، وشربت نخب الملوكية من أبيها آنكي. صارت الملكة المتوّجة على العالم رغم تعرّضها لخيانة الرجل وانقلابه عليها لاحقاً. فكرة غريبة حقّاً، وتبدو وكأنها تتناقض مع التفاصيل التي سوف تقرأونها. فالمرأة التي في تفاصيل الكتاب ستظهر مقهورة غالباً، فاقدة للإرادة. وستبدو دائماً وأبداً صنيعة الرجل في الأنساق والمفاهيم. غير أنها في الصميم ليست كذلك، بقرينة ما خلّفته سيرة إنانا من احتفاظ بالقدرات العجيبة وتحكّم بالمقادير.

هكذا تروى الأسطورة فلنتأملّها ملياً: ذات يوم، في فجر العالم، ذهبت أنانا إلى أنكي، سيد الحكمة في سومر. ولما جالسها ودارت الخمرة في رأسه، قرر إعطاءها كل شيء. رفع النخب وقال: «باسم قدرتي، باسم هيكلي المقدّس، سأعطي ابنتي إنانا ناموس الكهنوت وناموس الآلهة، أعطيها التاج النبيل، أمنحها عرش الملوك»[3]. فردت إنانا «آنا آخذهم، أقبل بهم». ثم رفع آنكي النخب ثانية وقال: «باسم قدرتي، باسم مزاري

(1) المصدر السابق، ص 284.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) إنانا ملكة السماء والأرض، دايان ولكشتاين ..صموئيل نوح كريمر، ترجمة شاكر الحاج مخلف، خطوات للنشر والتوزيع، 2007، ص 73.

المقدس، إلى إنانا ابنتي، أعطيت جوهر الحقيقة، والنزول الى العالم السفلي، والصعود من العالم السفلي، أعطيتها فن الجماع، وفن تقبيل القضيب». فردت إنانا: «أنا آخذهم»[1].

وبالفعل، أخذت سيدتنا تلك القدرات وتغنّت بنفسها قائلة في نشيد طويل: «أعطاني القضيب المقدس، وحبل قياس المسافة، أعطاني العرش العالي، أعطاني رعاية القطيع، أعطاني الملكية.. أعطاني كهانة السحر، أعطاني الكاهن النبيل، أعطاني السوائل المراقة، أعطاني الحقيقة، أعطاني فن الدعارة المقدسة.. أعطاني الثوب الأسود، أعطاني الثوب الملوّن، أعطاني حل الشعر، أعطاني ربط الشعر، أعطاني المقياس، أعطاني الارتعاش، أعطاني فن الجماع، أعطاني تقبيل القضيب، أعطاني فن البغاء، أعطاني الفن الأسرع»[2].

كانت تلك القدرات للمرأة إذاً. قُدّرت لها تكويناً وطبيعة، فهي المغرية المشتهاة، المتحكّمة بالرجل. برحمها تكمن الحياة، وتحت قدميها تخضع الرغبات. أعطتها الطبيعة ما لم تعط الذكر. حلُّ الشعر وربطه، التجمّل، الحزن والفرح، التحكّم بفن الحب. تقول إنانا: «أعطاني فن الخطاب المباشر، أعطاني فن الخطاب الافترائي، أعطاني فن تزيين الخطاب، .. أعطاني الآلة الموسيقية المدوّية، أعطاني فن الأغنية، أعطاني فن الشيخوخة، أعطاني فن البطولة، أعطاني فن القدرة، أعطاني فن الغدر، أعطاني فن الاستقامة، أعطاني استلاب المدن»[3].

لا أريد شرح النشيد، ولا الإشارة لما تلاه من مشكلات وسوء فهم للقدرات التي أعطيت لإنانا. لا أريد العودة لندم آنكي بعد أن صحا من سكرته المقدّسة، واسترد تلك القدرات. فالأمر انتهى ونفد، وحازت

(1) المصدر السابق نفسه.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه.

المرأة تلك القابليات والفنون ومارستها طوال التاريخ. وهو ما سأحاول اللهاث خلفه في هذا الكتاب، إذ الكثير من تلك القابليات تبدّت في سيرة المرأة، عاشقة ومعشوقة، جسداً وروحاً، بما في ذلك فن «الغدر والشراسة» اللذين تترنّم إنانا بحيازتهما في ذلك النشيد.

***

والآن، ما هو حال الرجال في هذا الكتاب، كيف سيظهرون؟ بأي صورة سيعرضون؟ هل سيكونون عبيداً لغرائزهم، وسادة على جواريهم في الوقت نفسه؟ لعلي فكّرت هكذا وأنا أتتبع أنساقهم ومفاهيمهم عن أنفسهم والمرأة التي تستعبدهم باطناً ويستعبدونها ظاهراً. هي مشكلة لا حلّ لها كما أرى، فالرجل العاشق ذليل دائماً، يتوسّل معشوقته أن تلتفت له بنظرة. لكنّه، في الداخل، يستعبدها بوضعها في سجن الجسد المثير، العيون الفاتنة، و«الجعود» المتمايلة على كتفيها. هو يجعلها رهينة النهدين والردفين والشفتين، فلا تمثّل عنده سوى فراش وثير يدفئه شتاء ويرشّ عليه الندى صيفاً. فخير النساء «من تدفئ الضجيع وتروي الرضيع»، بل لطالما وصفها الشعراء باللحاف، يقول عمر بن أبي ربيعة:

طفلة باردة القيظ إذا ... معمعان الصيف أضحى يتقد
سخنة المشتى لحاف للفتى ... تحت ليل حين يغشاه الصرد[1]

سيكون نسق الذكورة الثقافي هذا بارزاً أبداً. يتشكّل في كل ظاهرة بهيئة تناسبه. ومع أنه نسق سائد وعصيٌّ على الاختفاء. إلّا أنه يتناقض داخلياً ويتقوّض كلّ لحظة. وذلك حين تنخره الغريزة، فيتحوّل الرجل السيّد إلى عبد للمرأة وجمالها. تراه تارة يتذلّل ويتوسّل، وأخرى تجده يحاول التجمّل بالصفات التي وضعها لنفسه كمعيار للرجولة، وأقنع

(1) ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدّم له ووضع هوامشه، الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1996، ص 117.

المرأة بها. فهو البطل غير الهيّاب الذي لا يقف أمام رغبته بمحبوبته ألف فارس كما يقول أحد البدو؛ كان هذا البدوي الشاب قد أحبّ ابنة عمه وطلبها من أهلها فرفضوا فما كان منه سوى أن قال: يا عشكتي ما بعد منه.. ولو دوني ألف بواردي.

تكاد هذا الثيمة أن تكون مركزاً يتصوّر بها الرجل بألف لقطة ولقطة. في الوقت الذي يسلبه الجمال ويجعله ذليلاً متوسلاً، تراه يستأسد على الرجال الأخرين للفوز بمحبوبته. ورغم أنّ الصورتين متناقضتان في الجوهر، إلاّ أنهما تتبعان النسق نفسه. فالرجل مستعبد من قبل الحبيبة التي هي مجرد جسد بالنسبة له. لكنه في الوقت نفسه، يجب أن يكون حرّاً أمام الآخرين، أبيّاً ولا يعجزه الخصم من أجل الفوز بذلك الجسد.

في الكتاب، سوف أتتبّع هذه الصورة المزدوجة. لكنني لن أنسى براعة متخيّل الذكر في التعبير عن وجدانه تجاه الحبيبة. وسيكون المتخيّل ممتداً برشاقة عجيبة في الشعر والغناء والكنايات. والطريف أن الذكر نظر إلى معذبته وقاهرته، أي المرأة، كمن ينظر إلى محارب لا يقدر على التغلّب عليه. وهنا يستمدّ الذكر من أقدم ذكرياته الميثيولوجية تلك الصفات المنسيّة للأنثى الإلهة. تلك التي انقلب عليها لاحقاً واستعبدها. كانت الإلهة تلك تحكم الرجل وتنتقيه انتقاءً ليكون فحلاً ملقحّاً لها. إنانا التي حدثتكم عنها هي المقصودة بهذا الصدد. وإذ أقول إنانا فإنني أعنيها كرمز ومثال تجسّد بعشرات الأشكال التي تبقّت شظاياها وظهرت في الشعر كما سترون في الكتاب.

إنه مجاز صغير، دهليز عابر لمتحف كبير ومعقّد يحوي متخيّل العشاق. وهو ما سأرويه في الفصول القادمة.

ولكن قبل ذلك، لا بد أن أشكر بعض من وقف إلى جانبي، وأولهم زوجتي وحبيبتي وقارئتي الأولى، هذه التي قطّرت الحب في روحي كالعسل منذ أن عرفتها. كذلك أشكر صديقي الروائي أحمد سعداوي

الذي صمّم الغلاف، فكان من أروع ما يكون. والشكر موصول إلى الشاعر والكاتب خالد مطلك الذي رشّح عدداً من لوحات الفنان المبدع علي آل تاجر، ثم تكفّل بمفاتحته وأخذ إذنه قبل أن يبعث من يصوّر اللوحة في عمّان ويرسلها لي. شكراً لهم جميعاً.



جلسة برفقة الأشباح:
الباكية تحكي

شيء طريف حقّاً، ويدعو للتأمّل، أشاهد في التلفاز فيلماً أمريكياً، فتأتي إلى ذهني على الفور تلك الكناية الطريفة التي شاعت في الثمانينات وبدت كما لو كانت شعاراً للعشاق، كانوا يقولون للتعبير عن شدّة الحب: نارك ولا جنّة هلي.

الفيلم جسّد الشعار حرفيّاً، وكان من بطولة روبن ويليامز، الممثل العظيم الذي يموت في الفيلم وينتقل إلى الجنّة، لكنّ قلبه يظلّ معلّقا بالحياة الدنيا، وتبقى روحه تطوف في بيته لتراقب زوجته التي يعبدها ولا يستوعب الابتعاد عنها.

تقوم ثيمة الفيلم على هذا؛ شخص يموت ويتجوّل في الجنان، لكنه يطلّ دائماً على حبيبته. وفي الأخير، يخبره رفيق له أنّ تلك الزوجة انتحرت حزناً عليه، فيستبشر على اعتبار أنّه سوف يلتقيها في العالم الآخر. غير أن رفيقه يعلمه بحقيقة مرعبة، وتفيد بأن المنتحرين يُسجنون في عوالم خاصة، ومن المستحيل أن يراهم الموتى الآخرون.

هنا،يجُنّ جنون صاحبنا، ويأبى الاعتراف بهذا القانون الجائر، ثم يجد طريقة، لزيارة زوجته بمساعدة روح طيّبة تعمل دليلاً في العالم الآخر. وبعد رحلة عجيبة يعبرون خلالها الجحيم، ينجح البطل في الوصول إلى حبيبته، فيجدها مقيمة في بيت عذاب رهيب. يقول له الدليل أنّ

ثمّة شرطاً لرؤيتها، وهو ألّا يمكث معها طويلاً، وإلّا بقي مسجوناً معها إلى الأبد. يوافق الرجل على الشرط، ويصل إلى حبيبته، فيجدها في دار مظلمة مهترئة، تصفّر فيها الريح، وتسرح العقارب والحشرات في أنحائها. يُصدم ويحاول جعلها تتعرّف عليه دون جدوى. يذكّرها بنفسه، لكنها لا تتذكر، فيحار في أمره بين أن يتركها وحيدة إلى الأبد أو أن يبقى إلى جانبها. ثم، في لحظة غريبة، يخرج إلى الدليل ليودّعه ويقول له إنه قرر البقاء مع حبيبته في بيت العذاب الأبدي.

في فيلم آخر، ثمّة قصة أكثر طرافة، وتتركّز حول فكرة السفر في الأزمنة؛ يسافر علماء آثار في الزمن عبر آلة، وينتقلون إلى القرن الخامس عشر الميلادي لأمر معيّن، وتحديداً إلى فرنسا. هناك، يتعرّف أحد أعضاء الفريق على شابّة ويبادلها الغرام. ثم تتعقّد الأحداث، فيشترك الفريق في معارك ومؤامرات في ذلك الزمن، إلى أن تحين لحظة رجعتهم للقرن الحادي والعشرين عبر الآلة ذاتها التي نقلتهم. هنا يرفض صاحبهم ترك حبيبته، ويقرر البقاء معها في زمنها. كان قراراً غريباً لا يخطر إلّا في أذهان عاشق مجنون، عاشق شبيه بذلك الذي يظل مع زوجته في جحيمها.

الأطرف من كل ذلك يحدث في النهاية، كان المشهد غريباً جداً وفنطازيّاً، يعثر رفاق صاحبنا على مجموعة آثار من القرن الخامس عشر، وضمنها قبر مكتوب عليه اسم الصديق الذي قرر البقاء في زمن حبيبته. ومع الاسم، هناك رسالة موجهة لأصدقائه تفيد بأنه عاش سعيداً مع المرأة التي اختارها.

ما يهمّني من القصة هو هذه الفكرة تحديداً، فكرة أن يكون الوصال مع الحبيب جنّة، والفراق عنه جحيماً. وهو ما يذكّر بمثل يردّده المصريون، ويقول: «جهنم جوزي ولا جنّة أبويه»، ومرادفه عند العراقيين قولهم: سعيدة وعن هلي بعيده.

إنّها، بالأحرى، الثيمة الأشهر التي ارتبطت بالغرام، هذا المفهوم

الذي يرجع في أصله إلى معنى الدين، ومنه اشتقّت «الغرامة» و«الغريم» وغير ذلك. أي إن فلسفة الحب كلّها، من ألفها إلى يائها، إنما ترتكز على هذا المعنى. فهي تتضمّن دلالة العذاب الأليم مثلما تتضمّن معنى الغرامة والخسران. من يغرم، عليه دفع ضريبة أو ثمن بقدر معلوم. فإن زاد مقدار الحب زادت الفاتورة.

في حالة الرجل الأول، كانت الفاتورة هي الخلود في الجحيم فعلياً لا مجازياً. أمّا بالنسبة للعاشق الآخر، فكان الثمن المدفوع هو الاغتراب في زمن آخر ومجتمع مختلف. وهذه الغرامة تبدو جدّ هيّنة إذا ما قِيست بما نراه مع العشاق الذين يفجعون بأحبائهم، فتعالوا ننصت لبعض حكايات هؤلاء.

***

نعم، ثمّة من العشاق من لا يصبر على فراق محبوبه، فيجنّ أو يموت أو ينتحر. ويزخر تراثنا العربي بعشرات، بل مئات القصص التي تدور حول هذه الثيمة. يروى أن أحد أمراء بني أمية كان يتضاحك مع جارية له يعشقها ولا يصبر عنها، ثم حدث أن حذفها بحبّيبة رمان أو عنبة بينما هي تضحك، «فوقعت في فمها، فشرقت فماتت، فأقامت عنده في البيت حتى جِيفت أو كادت تجيف، ثم خرج فدفنها[1]»، ويبدو أنه مات جزعاً عليها[2].

شخصياً كنت سمعت حكاية شبيهة عن رجل ماتت زوجته فلم يصدق، فكان أن فرش لها فراشاً في الصالة، ثم أدار المبردة وصار يقول ـ ما ماتت.. هسه تكعد! كان يقول له الآخرون بإشفاق ـ إنها ميّتة، ولكنه يأبى الاعتراف بالأمر.

لا يصبر بعضهم ساعة واحدة لا يرى فيها حبيبه. كان أحد أقربائي

(1) يُنظر، ذمّ الهوى ، ص 494.
(2) المصدر السابق نفسه.

مضرب المثل بهذا الشأن، فهو لا يخرج في مشوار إلّا متأبّطاً ذراع زوجته. وإذ يتندر منه الآخرون، يقول متهكماً - ما أكدر أمشي حافي! يقول ذلك مشيراً لزوجته الضاحكة الجذلى بما يقول. ذات مرة جمعتني وإياها زيارة لكربلاء والنجف، فكان هاتفها لا يسكت طوال الطريق. عاشقها المتيم يتصل كل ربع ساعة ويسألها - ها وين وصلتو؟ فتقول له -ـ هسه طلعنا من المحمودية، ثم يعود ـ ها وين انتو؟ فترد ـ راح نوصل لكربلاء. وبما أن أمّ العيال كانت تراقب، فقد عيّرتني بالأمر وقالت - هاي الزلم مو إنته!

ليست هذه الظاهرة غريبة أبداً، وتحتمل تفسيرات عديدة، من بينها وصول العاشقين إلى مرحلة الامتزاج الوجداني الذي لا يمكن معه الفصل بينهما، ولو جهد الآخرون في ذلك. يصبح العاشقان، مجازاً، شخصاً واحداً، قد تتغير شخصيتهما ومزاجهما، ويتقاربان من فرط طول العيش المشترك، ويشمل ذلك حركاتهما وطريقة كلامهما واتجاه ذائقتهما، تتشابه ضحكاتهما وطريقة حزنهما، منظورهما للأشياء يصبح واحداً، وقد ينتهي الأمر إلى تشابه ملامحهما.

يشار لهذا في الكنايات والأمثال دائماً. فنحن نقول مثلاً: فلان وفلان صايرين دهن ودبس. ويخصّ هذا المصطلح جميع المتحابين سواء كانوا عشاقاً أم غير عشاق. لكنه مع العشاق يكون أوضح لدرجة أنهم أطلقوا على نوع من خرز المحبة تسمية الـ«دهن ودبس»، ووظيفتها جعلك مع المحبوب متمازجاً مثلما يتمازج الدهن مع الدبس، وسنرى ذلك بالتفصيل في مكان آخر من هذا الكتاب.

الملاحظ أن هذا الامتزاج العشقي يرافقه هوسٌ بتحقيق التوحّد الكامل مع المحبوب. وبما أنّ ذلك مستحيل بحكم وجود جسدين، فإنّ القلق تجاه المعشوق يظلّ متواصلاً وقد يصل مديات محيّرة يبدو العاشق معها وكأنه لا يدري ما يفعل كي يريح فؤاده. عبرت إحدى

شاعرات الدارمي عن ذلك تعبيراً مثيراً، فقالت: لا أرضه عني تكوم، لا أرضه تكعد، لا أرضه جاري تصير..لا أرضه تبعد. الحيرة هنا مؤلمة بحق، فالعاشق يغدو مثل ظمآن لا يروى، كما يصف ابن الرومي:

أعانقها والنفس بعد مشوقة

إليها وهل بعد العناق تداني!

ثمة، في البادية والريف، قصص عجيبة تترجم هذا الشغف، شغف العاشق بالمعشوق، واستعداده، للتضحية بالأهل والعشيرة والنفس من أجل التحصّل عليه. ألم تقل الصبية الجنوبية ذات يوم: رجل الصبا وربات جهلي..وأعادله بخيّر من أهلي!

نعم، لقد قالت ذلك وستقول غيره طالما الأمر متعلّق بعشقها للحبيب.

***

تحدثت آنفاً عن أحد أفلام روبن ويليامز حين اختار مرافقة حبيبته في جحيمها، مضحياً بالجنّة ولذائذها. والآن أودّ الوقوف عند قصيدة رثاء قالها شاعر عملاق عن زوجته، شاعرٌ لا يتكرر كثيراً، لكنه مع هذا لم يلقَ من الباحثين اهتماماً يوازي أهميته. إنه عبد الأمير الفتلاوي الذي قيل إنّه أحبّ تلك الزوجة حبّاً ملك عليه شغاف قلبه، وأنها ماتت في عزّ شبابها، فجزع عليها ولم يصبر. ثم غادر قريته، واتجه إلى مدينة كربلاء، أو النجف، لينكبّ على تأليف المراثي الحسينية التي عُرف بها.

المهم أنّ الفتلاوي كان كتب واحدة من معلقات الشعر الشعبي بموسيقاها ولغتها وسلاستها وصورها في رثاء تلك الزوجة. قصيدة كلما عدت لقراءتها وجدتني مضطراً لترديدها بصوت مترنّم لفرط عذوبتها وغرابة بنائها اللغوي. يقول:

عنـي اتـروح، وانته الـروح، مـن فركاك

كـــلـي وياك، روحي ويـاك، أروح وياك

أروح وياك، خذني ويـاك، روحي تروح
ركـص الطيـر ركصي لو ركـص مذبوح
أهن روحيـن، صـارن روح، روح بروح
يا سـلوه سـلاني الموت، كون أسلاك[1]

أي والله، حدث أن قرأت قصائد كثيرة في رثاء الزوجات، لكنني أبداً لم أنفعل بقصيدة كما انفعلت مع هذه التي تكاد تجعل قارئها يلهث خلفها:

هـاك وشـوف، هذي ناشـفه، من هاي[2]
فكـدك داي، لاجـن داي، أهو من داي[3]
وراك انـداي، مـا وافـاك، صـوت انداي
يـا مدلـول، ناديـني وأجي علـه انــداك

إنه ينادي خلف محبوبه، لكن النداء لا يصل، ولن يصل ليقينه أنّ عالم الموت منفصل تماماً عن عالم الأحياء. لهذا هو يائس يتوسّل بحبيبه أن يرد عليه من عالم الأموات، ويعد أنه سوف يوافيه فور سماع النداء دون تخوّف من عالم الموتى الرهيب.

لدى علماء النفس ما يقولونه بهذا الصدد، أي التعاطي السيكولوجي مع رحيل المحبوب. إنهم يرون أن ثمّة مرحلتين تمرّان بالمفجوع؛ في الأولى ينكر الرحيل، وفي الثانية يعود للاقتناع به. ومن ثمّ، يرجع المفجوع القهقرى إلى الواقع بشكل بطيء. أمّا مرحلة الإنكار، فتعني عند علماء النفس الإصرار على التمّسك بموضوع الحبّ، أي الحبيب، ورفض الاعتراف بزواله الجسدي. وربما اشتد هذا الرفض حتى تحوّل إلى تماهٍ

(1) نشرت القصيدة في مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، السنة الأولى ، 1963، ص106.
(2) تعال وانظر عينيّ، فهذه العين نشفت وهذه أيضا.
(3) يقول : إن فقدك داءُ، ولكن آه لو تعرف طبيعته من داء.

مرضي مع وهم وجود الحبيب. وهذا يعني، من ثمّ، انعزال المفجوع عن الآخرين شيئاً فشيئاً، وانجذابه إلى عالم وهمي هو بقايا في الذاكرة تأخذ شكلاً جديداً. وقد يستبدل بعض المفجوعين الحبيب بأشيائه، صوره، ملابسه وآثاره، فيناجونها أو يتعاملون معها بنوع من الإرواحية.

هو شيء معروف، الأشياء عادة تستمدّ من روح صاحبها بعض حرارتها، فتتحوّل إلى رموز حيّة له فيتعلّق بها المحبون كتعلقهم بالراحلين. لربما كان الجنون حلاً آخر عند أمثال هؤلاء، ذلك أن الجنون مسرب آخر آمن، يتم الهروب عبره من جحيم الحياة الخالية من المعشوق. بل لربما انتهى الأمر، في بعض الأحيان، بانتحار سيكولوجي بطيء، إذ يرفض المفجوع العيش مفضّلاً اللحاق بصاحبه.

يشير الفتلاوي لمثل هذا الرفض في قصيدته، فهو يقول مرّة: «جسمي اهنا، جسم بالي، وروحي هناك»، ويقول تارة:

تنسه ارباك، وأنته الحر، يطير اسعود

جسمي عود، لاجن عود، يابس عود[1]

قيس أينوع، ليله تعود، ليه تعود[2]

وأنه بعيد، يا مدلول، وين ألكاك؟

بالأحرى، ثمّة في مثل هذه القصائد، اقتناع بالرحيل ورفض له، في الوقت نفسه. وبإزاء غياب المحبوب، تحضر أطيافه وصفاته الجسدية والمعنوية بحيث يصحّ، في هذه الحالة، ما يسميه الباحثون ذوبان العاشق في موضوعه. بمعنى أنّ الموضوع، أي الحبيب، يتحوّل رغم غيابه، إلى مرآة يرى فيها العاشق نفسه[3]، فهو والحبيب شيء واحد. لا بل إنه ضئيل

(1) يقول: هل ستنسى حياتك وأنت الحر، يا طائر السعد؟ لقد صار جسمي نحيلًا كالعود ولكن أي عود! إنه يابس تماماً.

(2) يتمعن قيس ويسأل: هل ستعود ليلى إليه؟

(3) ينظر، النرجسية، دراسة نفسية، د . بيلا غرانبرغر، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2000، ص 14.

وممحو أمام ضخامة ظلّ المعشوق. هنا، لا يشعر العاشق المفجوع بأي انتقاص من نفسه، ذلك أن «الحبّ عاطفة ابتهاج ترفع الفرد بدلاً من أن تخفضه[1]». هذه هي فلسفته، فكيف إذا غاب المعشوق بجسده، ولم يتبق منه سوى المصفّى والمفلتر من صفاته ومزاياه!

***

أقرب شبيهة لهذه القصيدة ترد الذهن تلك الرائعة التي ارتبطت بأغنية الهجع، وأدّاها عشرات المطربين في الستينات والسبعينات، وعلى رأسهم داخل حسن. نعني القصيدة التي عرفت بـ«يكاظم مهجتي الهجران عادمها» المنسُوبة إلى الفتلاوي أيضاً في حين أنها للملّا جابر ابن الملا عباس كما يقول الباحثان ثامر عبد الحسن العامري وعلي الخاقاني[2]. وكان الملا نظمها مخاطباً بها صديقه الشاعر كاظم كاطع من أهالي المشخاب، وفي ختامها تنبأ بدنو أجله الذي حدث فعلاً بعد شهرين من نظمها كما يذكر حسين الهلالي[3].

يقول الملا جابر:

يكاظـم مهجتـي الهجـران عادمهـا
وراح الجـان سـلوه الهـا وينادمهـا
راح الجـان بيـه الكلـب ينسـى الـداي
راح وراح منّـي وكثـر واللـه بجـاي[4]

---

(1) المصدر السابق نفسه ص14.

(2) يذكر علي الخاقاني ذلك في «فنون الأدب الشعبي»، الحلقة العاشرة، منشورات دار البيان، بغداد، ص26.

(3) ينظر: الغناء العراقي، ثامر عبد الحسن العامري، ص 206، كذلك مقالة حسين الهلالي بعنوان «تراث أدبي.. الموروث في الشعر الشعبي»، مجلة «الموروث» على شبكة الأنترنيت، العدد الرابع والثلاثون، كانون الأول 2010.

(4) لقد ذهب من كان القلب ينسيه همومه، لقد ذهب مصراً على الذهاب وخلّف لي البكاء وراءه.

وحـك الـزاد مـا لـذ زاد الـي ولا مـاي
عكـب غـذاي مـن رشـفة مباسـمها[1]
وراح وراح كلّـي شـلون منـي راح
كمـت أزفر واصـك الراح فـوك الراح[2]
أخبـرك صاحبـي اتبـرّه وعـدوي ارتـاح
مـن شـاف النوايـح يـدك ماتمهـا[3]

الغريب، في هذه القصيدة الحزينة، أنّها تبدو في بدايتها وكأنّها رثاء شبيه بذلك الذي قرأناه مع الفتلاوي. فهنا مأتمٌ وعزاء منصوب وعقل مسلوب وروح ناحلة:

مشـتدّ ماتمـي وبيـت العـزه منصـوب
عله ولفـي ودليلـي والعكل مسـلوب[4]
يكاظـم ناحلـه روحـي بزفيـر اتـذوب
صـارت بابـرة الخنـدوس تلظمهـا[5]
عكلـي راح آه وآه جسـمي نـــحيـل
عنـي وراح ولفـي لا بكالـي حيـل
عنـه اتريدنـي العـــذال كلبـي يميـل
جيـف وصورتـه بحشـاي راسـمها

(1) أقسم بالزاد الذي آكله، لم التذ بالزاد ولا بالماء منذ أن حرمت من شفتيه اللتين كانتا تطفئان عطشي.
(2) نعم، لقد ذهب مني ولا تسألون كيف حدث ذلك، المهم أنني غدوت بعده أصفق راحاً براح أسفاً وندماً.
(3) آه يا كاظم، إن صاحبي تبّرأ مني وعدوي شمت بي، عندما رأى أحزاني منصوبة كالمآتم.
(4) مأتمي شديد وأحزاني منصوبة وعقلي مسلوب بسبب فراق محبوبي .
(5) أبرة الخندوس : أبرة صغيرة جداً تستعملها «الداكوكه» في صنع الوشوم.

ابدليلـي صورتـه امـن الجهـل مطبوعـه
اشـلون انسـه حبيبـي وحلـو منبوعـه
معانـي أهل الحسـن بـس بيـه مجموعه
يجـل القلـم باوصافـه مـن اترجمهـا
عكلي مـن أرد أوصفلـك وصفها يحور
جيـد وعيـن مـا واللـه التكـن بالحـور
الشـمس حلت ظفيرتها وضياهـا اينور
لجـن ليـل الصـدغ بالعكـس يظلمهـا

الحق أن تلك كانت معلّقة حقيقية، بمطلعها ورباعياتها وخاتمتها، بكل ما فيها. بتوصيف الشاعر المبهر لجسد الحبيبة وبقوة الاستعارات والكنايات التي يستخدمها. انظروا له كيف يشرع في وصف حبيبته بدقّة حتى ليبدو مثل نحات روماني يتقصّى كل تفصيل في الجسد هابطاً من الأعلى إلى الأسفل. يقول:

علايمهـا غريبـه ووصـف مـا يوجـد
عجـد عرنينهـا مـن مثمـن العسـجد
الثغـر محبـس وحـك آيـة بـره وأبجـد
وأزيـدك مـن شـراب المـاي محرمهـا

إنه يصف الوجه ويدقق فيه هابطاً إلى العنق والذراعين؛

محرمهـا شـراب المـاي مـا يكـدر
وحلـو زي المباسـم ليلـو امسـطر
جيـد الهـا اعلـه جيـد الريـم يتفخّـر
فضّـة اعضودهـا ولفـة معاصمهـا

بعد ذلك، ينزل درجة أخرى، فيصلّ إلى الصدر ليرسمه:

هـي حلـوة معاصـم والنهـد فنجـان
ودعـيّ مـن الصحيـح امشـذر ابمرجان

ملـه قرطـاس صـدره بصـورة الرحمـن

وبـــختـم النــــــبي اسـليمان خاتمها

ختــم تاريــــــــخ طرّه بمفـرك ا نهوده

وحـك مـصحـف جبينـه وآيـة خدوده

الموسّـط يكاظـم فتـر وشـــــهوده

ريـح الهـوه والتنسـيم يجسـمها

هل تلاحظون البنية التنازلية في الوصف، الهابطة من الأعلى إلى الأسفل، المشبعة الأجزاء وصفاًواستعارات؟ إن الأمر لكذلك. فبعد أن يصل شاعرنا إلى منطقة الصدر، يهبط إلى ما تحته فيقول:

مـن ريـح الهـوه تنثني تميـل تلـــيـن

ومـن ضعـف الموسّـط تنجسـم نصيـن

لـو نهضـت يكاظـم تكـع ماكـو معيـن

اشـما تنهـض ثجيـل الـردف لازمهـا

وفي الأخير، يختم الشاعر القصيدة بالنبوءة المشؤومة فيقول:

يكاظـم بالسـويده الولـم وأعمـه العيـن

يكاظـم راح ولفـي امنيـن أجيبـه امنيـن

هـا روحـي ثلـث تيـام هـا يومـي

هـا كـبـل الفجـر يكـرب محتّمهـا

مقطع مبهر يشبه آخر صرخات يطلقها رجل عليل قبل أن يموت. وهذه الفكرة بالذات أوحت لي أنّ المقطع المذكور خاتمة للقصيدة لا بوصفها خاتمة فعلية إنما بوصفها ختاماً لحياة صاحبها.

***

كانت قصيدة الملا جابر العظيمة قد غُنّيت كثيراً بلحن الهجع. لكن ثمّة حكاية لا بد من الوقوف عندها ترتبط بغناء حسن حياوي لها عام 1956. ويُعدُّ حياوي ثاني أشهر مطرب غناها بعد داخل حسن.

لعل آباءنا يتذكّرون اسم الكاسيت الذي اشتهر في الستينات، وكان يحوي قصيدة «يكاظم مهجتي» بأداء حسن حياوي. كان اسم الكاسيت هو «المذبحة»، وهو اسم مرعب يشير إلى حكاية لا أظنّها دوّنت سابقاً، وها أنا أنقلها عن راويها الراحل حسين الهلالي الذي سردها نقلاً عن بطلها حسن حياوي.

يقول الهلالي إنه كان سمع كاسيت «المذبحة» في شبابه واستغرب من أصوات استغاثة على شكل صياح كانت ترافق غناء حياوي. ومع ذلك الصياح، كانت ثمّة أصوات تشقّق أقمشة قريبة من المطرب. الهلالي ذهب في نهاية التسعينات إلى منزل حياوي ليسأله تحديداً عن تلك الصيحات وعلّتها التي حيّرت كل من سمع الكاسيت.

كان حياوي مقعداً في داره يعاني من مرض الموت حين زاره حسين الهلالي. وقبل أن يسأل الأخير عن بغيته، عرفه حياوي وتأثّر لمجيئه، فقد كان صديقه القديم ورفيقه في معمل الثلج بالشطرة حيث كانت تنتصب الماكنة العملاقة أيام الستينات.

تأثّر حياوي وسأل صاحبه عن تلك الماكنة إن كان بقي منها شيء، فقال له صديقه إنه لم يبق سوى الهيكل الحديدي للجملون. هنا قال حياوي ـ وهل يحفظ هذا الهيكل أغانينا التي كنّا نغنيها في خفاراتنا الليلية؟ فأجاب الهلالي بحزن إنّ كلّ شيء صامت الآن مثل هيكل تلك الماكنة القديمة. فصاح حياوي بألم عظيم ـ أويلاخ يا روحي، وبكى.

المهم أنّ الهلالي سأل عن تلك الحفلة العجيبة التي تمخّض عنها كاسيت «المذبحة»، وكلّ بغيته معرفة مصدر تلك الصيحات. فروى له المطرب القصة وإليكموها: كانت قصيدة «يكاظم مهجتي الهجران عاد» في أول انتشارها آنذاك كما يروي حياوي، وكانت انطلقت أولا في مدن الفرات الأوسط لكنها وصلت الجنوب ليحفظها حياوي، ويبدأ في

تأديتها في الأعراس. وما هي إلا سنوات حتى انتشرت القصيدة بصوته في الشطرة والناصرية وسوق الشيوخ.

وفي ذات يوم من عام 1956، تزوّج أحد الإقطاعيين الكبار ودُعي حسن حياوي ليغنّي في حفلة زواجه. يقول: «عندما وصلت الى الدار، أخبروني بأنّ الغناء هذه الليلة ليس غناءً اعتيادياً، فهناك مجموعتان شدّتا الرهان، مجموعة لك ومجموعة مع الغجرية صاحبة أحسن رقص في الخناجر[1]». أمّا الرهان، فكان على من يسقط أولًا من التعب على الأرض إن كان المطرب أم الراقصة.

يقول حسن حياوي: «بدأت الغناء من الساعة التاسعة ليلاً حتى الساعة الخامسة صباحاً، لم يتوقف الحفل إلّا مرّة واحدة لشرب الماء[2]». وفي تلك الساعات، تعرّقت الراقصة حتى غدت قطعة من الماء و«التف فستانها الأبيض على جسدها من شدّة التعرّق وأبتلّ شعرها، وأنا تحوّلت عيناي الى لون أحمر[3]». أي إنه لم يعد يقدر على تمييز من يقف أمامه.

ماذا عن صيحات الاستغاثة وتشقق القماش يا حسن حياوي؟ سأل الهلالي، فأجابه صاحبه أنّه في تلك الحفلة «سقطت نساء من على السطح وشُقت الجيوب من قبل الشباب وتعالت الصيحات الانفعالية، وحينما اقتربت الساعة من الخامسة وقعت هي على الأرض، وأنا وقعت قبالتها، ولم أصمد، وضجّت الجماهير في الصراخ وكسبنا الرهان مناصفة[4]».

لهذا سُمّي الكاسيت بـ«المذبحة» فتأمّل يا صاح.

***

(1) ينظر، تراث أدبي.الموروث في الشعر الشعبي، مقالة، حسين الهلالي، مجلة "الموروث" على شبكة الأنترنيت، العدد الرابع والثلاثون، كانون الأول، 2010..

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

دعونا من حكاية هذه الأغنية، ولنعد إلى شاعر آخر شبيه بعبد الأمير الفتلاوي، من ناحية ارتباطه بحبيبة لم يكفّ عن رثائها حتى وفاته. إنّه نمر بن عدوان الذي ارتبط اسمه باسم حبيبته وزوجته «وضحة»، الشابة التي لم يُرَ في الصحراء مثلها في الحسن كما يقول مؤرخو الحكاية، حكاية نمر ووضحة التي تحوّلت إلى عمل تلفزيوني مرتين، مرة في ثمانينات القرن العشرين، والأخرى عام 2007.

شخصياً لا أتذكر أنني تابعت العمل الثمانيني، لكنني أُعجبت كثيراً بالعمل الأخير، ومعه أحببت الشيخ العاشق. صحيح أنني سمعت باسمه هنا وهناك، وتوفّرت على بعض المعلومات عنه، من قبيل أنه توفي عام 1823، وأنه زعيم قبيلة اتسم بشجاعة نادرة. لكنني لم أكن على علم بكونه من العشاق الأسطوريين الذين عرفتهم الصحراء، واحتفظت بأنفاسهم وأشعارهم منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم[1].

كان صاحبنا قد صادف «وضحة» في مناطق بني صخر أثناء تصيّده الظباء. وكانت الصبيّة بارعة الجمال. لهذا هام بها فوراً ثم سارع بإرسال «الجاهة» إلى منزل والدها ليخطبها ويتزوّجها. أتذكّر من المسلسل مشهدا جميلا؛ نمر في خيمة يتذكر «وضحة»، ثم يقول بصوت مسموع:

ما سكت فيها غير خمسه وثمانين
بعضن أبكار وبعض يدرج ولدها[2]

فيسمعه صديقه «صفا» من ورائه، فيقول ـ هلله هلله.

كان ذلك البيت من قصيدة رثاء رائعة لنمر يقول في بعضها:

---

(1) كُتب الكثير عن نمر بن عدوان، ومن ذلك، ديوان نمر بن عدوان.. تحقيق أشعاره وسيرة حياته، 1745 ـ 1823، تحقيق وبحث عينان موسى العدوان، منشور كاملاً في الشبكة الدولية للمعلومات.

(2) لم أدفع لها مهراً سوى خمسة وثمانين ناقة، بعضها أبكار، والبعض الآخر قد ولدت للتو.

ياسين يم عكاب ياسين ياسين
يا شبه عنز الريم ترعى وحدها
بنت الرجال وخالط عقلها زين
وروايح الريحان ريحة جسدها
جتني عطا ما سقت فيها تثامين
شيمة فهودن كل من جا حمدها [1]
فاقت نساها في مزياها مزايين
كل النسا يا ليت وضحى بعدها
ياغصن موز ناعم بالبساتين
اللي كما بيض القميري نهدها

المهم أن ابن عدوان عاش مع «وضحة» عشرين عاماً، أنجبت له خلالها عكاب وسلطان وسارة. والأول منهم يتكرر اسمه كثيراً في قصائده، سواء التي يتشكى فيها من زعل «وضحة» عليه أثناء عشرتهما، أو التي يرثيها بعد موتها المفاجئ. أمّا كيفية موت تلك المعشوقة، فتتعدد فيها الروايات. بعضهم يقول إن نمراً هو الذي قتلها بالخطأ، ولهذا ظلّ يبكيها بحرقة طوال حياته. وهناك من قال إنها ماتت بمرض الكوليرا الذي يطلق عليه البدو «الوروار». وتفيد الرواية أن صاحبنا كان غائباً عن الديار حينها، وأن المرض لم يمهل زوجته طويلاً فماتت وهي تردد:

اعكاب وسارة وداعتك يا حبيبي
وضحه غدت في غيبتك يا ابن عدوان[2]

ثم بسبب بكاء عكاب على أمّه، تأخّر الدفن إلى الظهيرة. وبينما كان النعش يُحمل على جمل للذهاب به إلى المقبرة، إذا بنمر بن عدوان

(1) لقد ساقها لي القدر كالهدية التي تقدر بثمن، إذ إنها تتسم بسمات الفهد وكل من رآها مدحها.
(2) غدت: توفيت.

يصل، ويشاهد الجنازة تميل يميناً وشمالاً. يتوجّس خيفة ويقترب، ليصدم أن البعير يحمل نعش حبيبته. يقول رواة الحكاية إنه انهار وصار يبكي بكاء مرّاً، حتى إنه رفض العودة مع الرجال، وأصرّ على مجاورة القبر وإنشاد الشعر عندها.

بعد ذلك أقنعوه أن يتزوج «وطفة»، شقيقة «وضحة»، عسى أن تسرّي عنه وتخفف آلامه. لكن الصفات التي كانت في الحبيبة لم تتكرر في شقيقتها. وكان أشدّ ما يثيره أنه حين يعود إلى بيته مساءً يجدها نائمة، بخلاف وضحة. وفي ذات مساء جاء ورآها تغطّ في النوم، فأنشأ يقول متذكراً حبيبته القديمة:

وجـدي عليهـا وجـد منهـم مسـاجين
متحسـرن يشـرب كرابـة كمدهـا
مـا انسـاها أنـا واللـه ديـن بأثـر ديـن
مـا دام روحـي مالـحـت فـي لحدهـا

فلما سمعت «وطفة» الأبيات، لم تسمح لها عزة نفسها أن تبقى معه، فطلبت منه الطلاق، فاستجاب لها. وبعد فترة، تزوج نمر للمرة الثالثة من «صيته»، وعاشت في كنفه سعيدة، وأنجبت له طفلين ماتا صغيرين. ولمّا خيّل لـ«صيته» أن مكانتها قد عَظُمت عند نمر، خطر لها أن تمحو ذكر «وضحة» من قلبه.

وفي ذات ليلة، تطيّبت له وتزيّنت، فلما عاد نمر إلى البيت وجدها في انتظاره، فقالت له : يا أبا عكاب، ما أسدّ مسد وضحة في كل شيء؟ فأجابها فوراً:

قلبـي دفنتـه فـي مراقيـب الأجبـال
مـال البخـت مـن جـور سـود الليالـي

ثم هجرها في بيتها قبل أن يطلّقها. وهكذا ظل طوال حياته وفياً لحبيبته حتى إنه قبل موته بساعات، أدركته غيبوبة، فأفاق بعدها، وهو يمدّ يديه مرحباً ومنادياً:

اهيــه يالــلي لابـسين الـكـفـافـي
أنتـم طـروش الحـق اهـلاً عوافـي
انتـم اطـروش الحـق مـا بـه تخافـي
يـــا مرحبـا بالحـق لا صـار لافـي
لجـــــنّـة الفـردوس انتـم تزفـون
انشـوف وضحـا امزينـه بالعفافـي

***

لا أعرف إن كان للموضوع تفسير مقنع، وإن كنت أظن أن فيه خلطاً أو سوء فهم؛ أعني حكاية نمر بن عدوان التي سمعتها بحذافيرها من الشاعر عريان السيد خلف في إحدى الأماسي التي استضيف فيها وتحدّث عن مصادر ثقافته. هذه المرّة، عزا عريان الحكاية برمتها إلى شاعر بدوي كان صديقاً لوالده واسمه عبود الساير. يقول عريان إن أباه كان يستقبل كثيراً من الضيوف. وفي ذات يوم، زاره رجل بدوي، فلاحظ عريان أنّ أباه أظهر لذلك الرجل احتراماً كبيراً لدرجة أنه كان يقدّم له القهوة بيده. فسأله عريان ـ لماذا تعطيه القهوة بيدك؟ فقال: يا ولدي هذا شاعر كبير، ولديه قصة موجعة. ثم أعاد عليه القصة، فإذا هي حكاية نمر بن عدوان بحذافيرها، مضافاً إليها تفاصيل غرائبية كزواجه من 99 امرأة كلهن يتسمّين بـ«وضحه». يقول عريان إن عبود الساير كان بمجرد وصوله لأيّ «فريج»، حي، يسأل الناس إن كان ثمّة من تسمّى «وضحة» في المكان، فيدلّوه عليها إن وجدت، فيخطبها ويتزوجها لفترة ثم يطلّقها. وفي ذات مرة، ضجّ به الناس وقالوا لعكاب ابنه : ما بال أبيك يتزوج نساء العرب ويطلقهن؟ فأجاب : إنه يبحث عن أمّنا وضحة!

أما لماذا يفعل ذلك، فلحبّه الأسطوري لزوجته أولاً، ولأنه قتلها بيده ثانياً. وهو ذات ما جرى مع نمر بن عدوان بحسب بعض الروايات إذ قتل زوجته بالخطأ بينما كانت تطعم الفرس. فظنّها سارقاً وأطلق عليها النار. ثم اكتشف أنه قتل حبيبته فعاش في تعاسة أبدية.

يقول عبود الساير الذي هو نفسه نمر بن عدوان واصفا وضحة:

بنت عزوم وطالعه من بيت زين
ولا هي علَه الجيران تومي بيدها
ياما خذت وضحه تسعه وتسعين
ولنها ولدي يعكاب وضحه وحدها
جابت جنين وثم جابت جنينين
وما زفرو ياعكاب شمّة نهدها

***

لئن عاش نمر بن عدوان حياته باكياً وضحه، باحثاً عن ظلّها، فإن إحدى النساء ممن أعرف، سوف تظلّ كذلك كما أتوقع. أي نعم، هي صاحبتي التي أعرفها كمعرفتي لنفسي وكلما تذكّرت جرحها انكفأت حزيناً.

كانت تزوجت حبيبها وهي صبية دون العشرين. أحبّته حبّاً لا مثيل له، وبادلها هو الحب بالهيام حتى صارا أمثولة تتداولها العوائل القريبة. هي في منتصف الخمسينات من العمر، أعذب من ريح الصبا، وأرهف من خيط الندى. عاشقةٌ رحل حبيبها فجأة وهو في كامل رجولته. مات في نصف نهار و«تلفلف» دون سابق إنذار، فانقلبت دنياها. باتت كمن يتوسّل بالموت أن يختطفها وينقذها من بقائها الحائر بعد ذلك الحبيب.

هي واحدة ممن اقترن العذاب، بالنسبة لي، برؤياها في الفترة الأخيرة. تراني أزورها أسبوعياً فيأخذني حزن عجيب لمرآها، حزن يرميني إلى جانبها كالحجارة، عاجزاً عن المواساة. وكيف تواسي من غدت دنياه سجناً وبيته سرداباً للأحزان!

أثناء زياراتي لها، قد يحدث أن أتذاكر معها سيرة الرجل الطيّب المعلّق على الحائط كصورة خرساء. وما أن يحدث ذلك، حتى تتجسّد أمامي ظاهرة لطالما تحدث عنها علماء النفس؛ تشرع هي في مخاطبته

وكأنه حيٌّ يُرزق، تعاتبه عتاباً مرّاً لأنه ذهب دونها، تحاكيه وتشكو إليه، يتغيَّر صوتها مرة بعد أخرى، فمن نبرة توسّل منكسرة إلى لهجة غضب حادة. تتحبب له طوراً بلسان حال يبدو كما لو أنه يجهد في إقناعه بأن يعود من سفر.

غير أنها بعد هنيهة تنفجر بالبكاء غاضبة منه، فكأنما هو خانها و«غافلها» ليرحل وحده. في بعض المرات، يخيل إليّ أن صورته تنصت لمونولوجاتها، تتفهّمها وتوشك أن ترد عليها. الأمر يشبه مسرحية عبثية كواحدة من روائع عوني كرومي أو تحف قاسم محمد.

لن أنسى المشهد ليلة وفاته؛ كان الأخوة والأبناء والبنات يبكون بشكل هستيري بينما هي تعانق ولدها ساكتة، مخلوسة، تنظر له غير مصدّقة وكأنه زوجها. قبل فترة، لمتها لوضع صور صاحبها في كلّ الغرف، وعبثها الدائم بتلفونه. قلت لها: ما يصير.. هذا عذاب.. لازم تنسين. فابتسمت وقالت:أنسى؟ إنه يأتي إليّ كل ليلة، أشوفه وأفز عله صورته!

أقول لها: هذا أمر الله، فتحمد الباري علناً، لكن ملامحها تقول شيئا آخر. همست لها يوماً: هو الزين الله ما يخليه. فصرخت بحدة: جا وآني شنو ذنبي! العذاب كله، المُتخيَّل وغير المُتخيَّل، يجلس في حجرها. والبكاء جميعه، المسموع والصامت، مخبوء تحت لسانها. تنظر إليها فإذا هي مطأطئة رأسها دائماً. لا ترغب بأكل ولا بشرب. لا تكاد تسألها عن شيء حتى تأتي إلى سيرة حبيبها. أقول لها: ينراد نروح سفرة لإيران.. شويه تنسين. فتجيب فوراً: جا غير فيّزنه قبل لا يموت عله اساس نسافر.. عمت عيني عليه.

عذاب لا يمكن تخيّله إلا لمن جرّبه، وموت في الحياة قد يؤدي إلى انتحار بطيء ومقرر بطريقة الرفض الكامل للحياة. صاحبتي مصابة بالسكر، وهي لم تعد تهتم لشيء حتى إنني حين أسالها إن كانت تقيس

نسبة السكر في دمها هذه الأيام، تهزُّ رأسها بالنفي بطريقة اليائس. في كل خميس «تغبّش» إلى النجف لتشبع بكاءً وحواراً مع صاحبها، ثم تعود لتتجوّل معه في بيتها حيث صوره في كل مكان.

إنها أختي، الأرملة الحزينة.. يا إلهي كم هي حزينة أختي.

***

غالباً ما تتكرر حكاية العاشقة التي يموت حبيبها وتظلُّ من بعده رهينة حزن أبدي في المرويات الشفوهية والمكتوبة. لكنها أبداً لا تضارع تلك القصة التي ينقلها ضابط بريطاني خدم في العراق في العشرينات، وألّف كتابا عن الأهوار هو الأروع الذي قرأته.

كان الكتاب بعنوان «الحاج ركان..عرب الأهوار». وهو مدوّن بطريقة الرحلات. والطريف أنّ مؤلفه لم يضع عليه اسمه الصريح بل كتب: فلانين، في إشارة إلى أن زوجته شاركته في التحرير. وإلى جانب هذا، أثبت المؤلف إهداءً مميزاً بخط عربي ثلث غليظ، ووجهه «إلى فلانة المحبوبة»، من دون أن يذكر الاسم أيضاً. ومن المحتمل أن يكون المقصود بـ«فلانة المحبوبة» الأنسة جرترولد بل التي أشار إلى أنه كان يُفترض أن تضع للكتاب مقدمة. لكنَّ تلك الآنسة توفيت قبل طبع الكتاب باللغة الإنكليزية.

المهم أن الكتاب تُرجم للعربية من قبل الدكتور جميل سعيد وزميله الدكتور إبراهيم شريف عام 1948. وفي المقدمة أوضح المترجمان أنّ المؤلف هو المستر هدجكوك وزوجته، وأنّ الرجل كان ضابطاً سياسياً في منطقة العمارة في زمن الانتداب. وهو نشيط وجوال وحريص على معرفة المنطقة ودخائلها. كما «كان يعرف اللغة العربية ويتحدث بها في كل مناسبة مع السكان[1]».

---

(1) ينظر، الحاج ركان، عرب الأهوار، تأليف، فلانين، تعريب، الدكتور جميل سعيد والدكتور ابراهيم شريف، ساعدت جامعة بغداد بطبعه، ص 10.

نعم، هو كتاب ممتع، وموضوع بلغة أدبية رفيعة، وحسّ مرهف. لذا نجح في الإنصات لروح المكان بدليل أنّ المؤلف يورد أبوذيات كان دوّنها أثناء رحلته. والطريف حقّاً أن تلك الأبوذيات أثبتت، في الكتاب، باللغة الفصحى، ذلك أن المترجميَن نقلاها عن الإنجليزية، ولما كان من المستحيل عليهما العثور على أصلها العامي من بين آلاف الأبوذيات المنثورة في صدور الرجال، فقد وضعاها بالفصحى. اسمعوا هذه المقطوعة التي يتغنّى بها شاب يدعى جهلول:

كمن أصيب بطلقة مدفع أنا مصاب
فأين من خدودك الحلوة نور التفاح وزهر الرمّان
وأرقّ الخمر الحريرية تخدش أكتافك النحيلة
وتدمي جلدك يا أجمل من وقعت عليها عيناي

أمّا الآن، فلنأت على حكاية العاشقة العجيبة التي يسمّيها أهل الأهوار «الباكية»، تلك المرأة التي تجلس في كباشة وسط المياه وحيدة إلّا من أطياف حبيبها رويضي. يقول مؤلف الكتاب إنه استثير لمرآها، وقرر الذهاب لها لمعرفة حكايتها التي شاعت في كل مكان. يذهب الرحالة لها، فتبادره بمجرد جلوسه على بساطها بالقول: أفندم، أنتم في بلادكم هل تعدّون المرأة الحزينة مجنونة؟ ثم تشرع في سرد قصتها؛ يبدأ الأمر حين ترى الباكية رويضي، الشاب القوي، الوسيم، فتعشقه بصمت ساحر. هو أيضاً يعشقها، ولكن ليس بصمت، ففي ذات يوم يصادفها عند حافة الهور ويقول لها: يا جميلة والله إنت تقتليني. يحمّر خداها وتوقن أنها عشقته حقاً[1].

وتمرّ الأيام، فيصرّ رويضي على رؤيتها في بيت أخته، ابنة اخته تنقل لها إصراره على حبّها وتطلب منها المجيء لبيتها. في ذلك اليوم، تذهب الباكية، وتفاجأ بوجود رويضي. إنه موجود، العاشق الشجاع موجود،

(1) المصدر السابق، ص 56.

ويريد هذه المرة الكلام بشفتيه. تقول: «كنت أعرف أنه مختبئ يراقبني.. مددت يدي مضطربة إلى الطعام، وبينما أمضغ أول لقمة إذا به يقبلني في فمي[1]».

تمضي الحكاية كما يتوقع المرء، فيذهب الفتى لخطبتها من أبيها، فيطلب الأخير لها مهراً كبيراً هو سبعون ليرة ذهبية. يوافق رويضي ويذهب لتدبير المهر، فلا يحظى سوى بخمسين ليرة منه، ويظل يتحرق لتدبير البقية.

يصعب عليه الأمر، فيقرر أن يسرق جاموسة من بيت وهيب مع قريب له اسمه ريسان. يسطوان على بيت وهيب، لكن ريسان يفسد الأمر دون قصد، فيعود عاشقنا خائباً وقلبه يشتعل حقداً على رفيقه لتسببه بإفساد السرقة. نعم، الحبُّ الجنوني قد يحوّل الكائن إلى شرير أحياناً للفوز بمحبوبته، وهذا ما فعله رويضي.

ها هو ذا في الطريق يتذكر أنّ لرفيقه عدواً يطلبه بثأر قديم، وهو مستعد لشرائه بمال الدنيا. تقدح الفكرة الشيطانية في ذهن رويضي ثم ينفّذها فوراً؛ يغدر بصاحبه ريسان ويوثقه، ثم يفاوض عليه عدوه مقابل خمسين ليرة![2]

ثمّة مثل انكليزي يقول إن كل شيء مباح في الحب والحرب، وهو مثل دقيق وصحيح، وربما أشار إليه بعض الباحثين بالتركيز على فكرة أنه مع العشاق لا تبدو الأخطاء أخطاءً. تتوقف المعايير نهائياً، فيمكن أن يقتلوا أو ينتحروا أو يفعلوا أي شيء يخطر في الذهن. لا عليّ من هذا، فهو مجرد تأمّل عابر يحاول تفسير ما جرى، لكن انتبهوا إلى الباكية ماذا تقول وهي تسرد للإنكليزي قصة رويضي. تقول : الذهب الذهب، من الذي عمل الذهب، الله أم الشيطان! كانت تقول ذلك وهي تتذكّر

(1) المصدر السابق، ص 57 .
(2) المصدر نفسه، ص 57 .

كيف أن مهرها صار عبارة عن حياة إنسان. ثم تكمل الحكاية، فتقول إنهما تزوجا لسنة واحدة فقط. عاشا في حافة الهور سعيدين، حتى بدأ الجاموس يتناقص فقررت العشيرة الهجرة إلى أعماق الأهوار. ولسبب ما، تذهب العشيرة كلّها إلّا رويضي الذي يقرر اللحاق بهم بعد يوم.

لكن، لسوء الحظ، يحدث في يوم رحيلهما أن يلوذ علي بن شبيب، المطارد، بزوجها و«يدخل» عنده طالباً الحماية. يطلب المهاجمون الرجل، فيأبى رويضي العاشق تسليمه، ويدافع عنه. يتعالى إطلاق الرصاص، ثم ينتهي الأمر بقتل رويضي بينما كان دخيله مختبئاً. وقبل أن يسلم الروح يقول العاشق لزوجته : حبيتي..قولي لدخيلي أن يأخذ القارب ويلجأ إلى الهور. ثم يسلم الروح مطمئناً إلى أنه فعل ما يتوجب عليه فعله[1].

من يومها و«الباكية» تبكي وحيدة في ذلك الكوخ الطافي على صفحة المياه. الناس يظنونها «مسودنة»، لكنها تقول للرحالة البريطاني: آه يا أفندي..يسمّيني الناس مجنونة، ولكن على شدّة الحب يكون الحب.

القصة غريبة بكل تفاصيلها، بأجوائها وحزنها، بسحريتها وشخوصها، بـ«الباكية» الدعجاء العينين التي انفردت مع أطياف حبّها، وبالعاشق المتولّه، رويضي. ولكن قبل كل شيء، القصة غريبة بمدى تحكّم الأعراف والقيم الاجتماعية بنا، وأسرها لنا إلى درجة أنّ العشق، بكل ما يعنيه من رهافة، لا ينجح في زحزحة تلك القيم قيد شعرة. فرويضي الذي قايض عشقه بدم رفيقه وغدر به، لم يتورع عن بيع العشق نفسه مقابل قيمة اجتماعية موروثة هي حماية دخيل لا يعرفه، والذود عنه ولو كلّف ذلك الموت.

بل كان المثير لحاستي النقدية ملاحظتي أنّ الباكية حين تتحدث عن ذلك الدخيل لا تستطيع إخفاء احتقارها له وكراهيتها إياه، فهو كان

---

(1) المصدر السابق، ص 58.

جباناً رعديداً توارى عن طالبيه وترك حبيبها يدافع عنه لوحده، ويتلقى الرصاص بصدره كي ينجو. والنتيجة أن ذلك الحبيب وهو يحتضر، كان حريصاً على إكمال مهمته؛ لقد ترك كل شيء ليوصي زوجته أن تسرع لدخيله وتخبره بطريقة الهرب.

قصة عجيبة تتكثف فيها قيم الريف وجنون عشاقه. ولعلها تختصر كثيرا من ملامحنا وثقافتنا. فنحن قد نكون عشاقاً مرهفي القلوب، مستعدين للموت من أجل من نحب، لكننا، مع هذا، لا نتورع عن التحوّل إلى قتلة وغادرين إن تطلب الأمر ذلك. وفي الوقت الذي نبدو ذائبين بالحياة، مصرّين عليها، لا يستبعد، مع جنوننا القيمي، أن نبيعها في لحظة واحدة للحفاظ على «شيمة» موروثة كحماية الدخيل.

***

لم يكن ما فعله رويضي استثناءً في قصص العشاق وجنونهم. ذات مرة، مثلاً، طالعني خبر مزعج على أحد المواقع الألكترونية؛ فتاة في الناصرية تسكب على زوجها البنزين وهو نائم ثم تشعل فيه النار وتقتله. والسبب أنه اتّصل بعشيقته تلفونياً. هي زوجة مجرمة بالتأكيد، أعمت الغيرة قلبها وعقلها، فأقدمت على قتل شاب يفترض أنه حبيبها. لعلها فقدت أعصابها في لحظة أو ربما كانت تتوفّر، في الأساس، على روح إجرامية كامنة. لا يستطيع أحدٌ الجزم في تفسير لحظة الجنون هذه، خصوصاً أن الزوجين حديثا عهد ببعضهما بعضاً، ولم يمض على اقترانهما سوى سنتين فقط.

نعم، قد تكون الغيرة ملحُ العلاقة بين العاشقين والزوجين، فترى العاشق يفرح بغيرة محبوبته عليه أو العكس. بل لعل أحدهما يتقصّد أحياناً إثارة محبوبه ليلتذ بالشعور المنعش، أي أن يكون موضع غيرته ومدار صراعاته السيكولوجية وهذه الأخيرة تتركز حول مفهوم التملك الذي يرتبط بالمحبين لدرجة أنهم يتمنون لو كان بمستطاعهم حبس

بعضهم بعضاً في قوارير كي لا يراهم أحد. كل هذا مفهوم، وهو ما يعطي الحب بعض مباهجه، لكن أن يصل الأمر إلى مرحلة القتل الجسدي، سواء قتل المعشوق أو قتل من يجرؤ على احتلال حيّز في قلب ذلك المعشوق، فهذا يعني وصول المرء إلى ذروة الشعور بالتملّك، فلا تراه يحتمل حينئذ أي إمكانية لمشاركة الآخرين له في حيازته. يصبح المعشوق ملكاً شخصياً يحرَّم على الآخرين التقرّب إليه، سواء برضى ذلك المعشوق أم بغير رضاه.

التراث العربي والمحلي «يغص ويبلع» بما يدور حول هذه الثيمة. أي وصول أحدهم إلى مرحلة جنون يقرر فيها قتل حبيبته أو زوجته، إمّا غيرة عليها، أو منعاً للآخرين من مسّها من بعده. وأشهر قصة يروونها بهذا الصدد ما فعله الشاعر ديك الجن مع جارية وغلام له قتلهما. ويروي مدونو التراث الحكاية بالقول: «إنه عشق جارية وغلاماً واشتد بهما كلفه وتهالك في حبهما حتى حان تلفه، فاشتراهما وكان يجعل الجارية عن يمينه والغلام عن شماله ويجلس للشرب بينهما، ويشرب من يدها تارة والغلام أخرى،ولم يزل كذلك، إلى أن أحس نفسه من شدة الحب أنه سيموت ويصيران لغيره فذبحهما وحرقهما وعمل من رمادهما برنيتين، فكان يشرب فيهما ويقبلهما عند الاشتياق»(1). ويقال إنه قال بعد قتله الجارية:

يا مهجة برك الحمام عـــــليها	وجنى لهـا ثمر الـردى بيديها
رويّت مـن دمها الثراء وطالما	روى الهوا شـفتيّ من شـفتيها
قد بات سيفي في مجال وشاحها	ومدامعي تجـري على خديها
فوحـق نعليها فما وطئ الثرى	شـــــيء أعزّ علي من نعليها
ما كان قتليها بأني لــــــم أكن	أبـــكي أذا وقع الذباب عليها

(1) تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق، داود الأنطاكي الضرير، تحقيق وشرح الدكتور محمد التونجي، ص 47.

لكن نفسـت عن العيون بنظرة وأنفتُ من نظر الحسود إليها[1]

الأبيات الرائعة هذه تنسب أيضاً للسليك بن مجمع، بحسب ما يروي ابن الجوزي نقلاً عن أبي الفرج الأصبهاني، مع قصة تناسبها. يقول إن السليك كان من الفرسان المعدودين، وله ثارات مع قبائل كثيرة تطلبه. ومن غريب شأنه أنه تزوج ابنة عم له يهواها، وبقي معها في مضارب أعمامه أياماً، ثم حملها وسار بها يريد أهله. وفي الطريق أحاط به طالبوه، وكانوا ثلاثين من بني فزارة. ولمّا أدرك أنه هالك لا محالة، قاتلهم حتى أثخنته الجراح، ثم التفت لابنة عمه وقال لها ـ ما أسمح بك لهؤلاء، وأحب أن أقدّمك قبلي، فقالت ـ أفعلْ ولو لم تفعل فعلته أنا. فضربها بالسيف وأنشأ يقول : يا طلعة طلع الحمام عليها.. إلخ[2].

على أن الأغرب من هاتين القصتين ما رواه صاحبنا الضابط البريطاني في الكتاب آنف الذكر نفسه، الحاج ركان.. عرب الأهوار، عن قصة حب انتهت لمثل ما انتهت إليه حكاية السليك بن مجمع. وهو ما سأرويه لكم بعد حين، فانتظروني جنّبكم الله جنون الحب وقراراته المتهوّرة.

***

قبل أن أسرد قصة قتل العاشق الجنوبي لمعشوقته، فلأعد إلى حجّي ركان أيضاً وأيضاً، لارتباطه بحكاية أفقدته ثلاثة من أبنائه، وذلك في معركة جرت في أهوار العشاق الأسطوريين. كانت أسباب المعركة غرامية محض، وبطلها فتى مسكين وشجاع اسمه عدي بن سعدون، شاب عاشق سيىء الحظ كما سترون.

كان عدي قد أحبّ ابنة رجل اسمه طاهر، وكان الأخير صديقاً لركان. في ذات يوم، يأتي عدي طالباً من ركان أن يرافقه لزيارة قرية حبيبته،

(1) المصدر السابق، ص 48.

(2) ذم الهوى، ص 418.

واللوز بمجرد رؤيتها من بعيد. بدا قلبه «مشلوعاً» لرؤية حبيبته، وهو ما لهمه الحجي ركان في الحال. أمّا علّة طلب عدي من ركان مرافقته، فلأنّ الطريق إلى قرية المحبوبة يمر بـ«سلف» يطلبون عديّاً بثأر. وبما أن ركان مهابٌ في تلك الأنحاء، فقد فكّر عدي أن يلوذ به عسى أن يستطيع حمايته إذا ما عرفوه في ذلك «السلف»[1].

وبالفعل، ينتخي ركان ويذهب مع عاشقنا، ثم يمران بالقرية المذكورة. ومن سوء حظ عدي أن صادفهما صيادان، فتعرّف أحدهما على عدي وسأله ـ أنت عدي بن سعدون؟ فيجيب العاشق بشجاعة: نعم. يقول له الصياد: كيف تتجرأ وتمرُّ من ديارنا؟ فيبقى عدي رابط الجأش ويقول : أنا حاضر. فيصيح به الآخر: هل نسيت الدم؟ فيكرر العاشق : أنا حاضر. يحاول الحجي ركان التدخّل دون جدوى، فقيم الثأر أقوى من أن تتأثر بشخص يحاول تهدئة الأمور.

يبقى العاشق متماسكاً، منتظراً ما يزمع الرجلان فعله، لا يهرب ولا يتلعثم ويظل يقول ـ أنا حاضر. وما هي إلّا هنيهة حتى يهاجمه أحدهما بالفالة، ويغرسها في صدره أمام محاولة ركان حمايته دون جدوى. ثم يحملُ الأخير صاحبه العاشق في قارب، ويهرع به بحثاً عن حكيم يستطيع نزع الفالة من دون أن تمزق أحشاءه. وبعد ساعات من النزف والاحتضار يموت عدي بين يدي رفيقه، ولكنه قبل أن يموت يسمعه الأخير يردد اسم حبيبته التي لم يرها ـ خديجة.. خديجة[2].

الحقيقة أن نهاية القصة دوختني، فهذا شاب يحتضر ويقاسي آلام جرح جسدي غائر، لعله كان يتمزق من الوجع. غير أنه رغم هذا كله، تراه ينسى نزف الدماء ويغيب العالم عن ذهنه، ولا يتبقى من الوجود

(1) الحاج راكان، عرب الأهوار، ص 39.
(2) الحاج راكان، عرب الأهوار، ص 39.

سوى اسم حبيبة يتردد على الشفتين! شيءٌ لا يحتمله عقل، ولا يمكن تصوره إلّا مع العشاق الأسطوريين وعدي بن سعدون أحدهم.

***

قد لا يكون استذكار اسم الحبيبة في لحظات الموت معقولاً بالنسبة لنا، لكنه مع العشاق الأسطوريين يبدو شيئاً طبيعياً. ذلك أن أثر الحب في النفوس قد يضاهي السحر أو هو أشّد منه أحياناً. ولماذا نذهب بعيداً، أولم تسمعوا بتلك القصص التي تُصدّق، تلك التي تنتمي لما يمكن تسميته اختيار الموت إرادياً؟ إن كنتم لم تسمعوا بها فحان الوقت لسماعها، والعينة التي أمامي تتعلّق بفتى عربي اختار أن يموت في لحظة حزن قاتلة.

كان فتانا برفقة جماعة في سهرة، ومعهم قيان ومغنيات. وكان عليه أثر ذلّ الهوى، كما يصف الراوي، أي أنّه كان «يجر صفنات» ولا يتوقف عن «الونين»، فهو يتنهد ساعة حيناً ويهمل الدمع حيناً. ثم إن إحدى المغنيات نكأت جراحه، من دون أن تقصد، فغنّت:

إنــي لأبـغـض كل مـصطبـر | عن إلـفه فـي الوصل والهجرِ
الصبـر يحسـن فـي مواطنـهِ | ما للفتى المحزون والصبرِ![1]

ولما قالت المغنيّة ذلك نظر لها الفتى نظرة المعاتب، ثم كثرت عبراته. وإذ وصل ذروة اليأس، وثب على قدميه، ووضع يده على رأسه، وقال:

غدا يكثر الباكون منّـا ومنكم | وتـزداد داري من دياركم بعدا

ثم رمى بنفسه، فسقط مجندلاً «لا حس ولاخبر»، وكان ذلك إيذاناً بخراب «الكعده»، كما نقول بلهجتنا، إذ انفضّ السمّار وبضمنهم راوي الحكاية.

---

(1) ذم الهوى، ص 488.

لهذه الحكاية كثير مما يماثلها عند أجدادنا، وهم يتناقلونها على ألسنة رواتهم معتبرين بها، ومدللين على أنّ شدة الحب قد تؤدي بالعشاق إلى التحكّم بحياتهم وموتهم، في التَوّ واللحظة، كما جرى للفتى سيئ الحظ. إنه الخيال الجامح بعينه، المنقول لا المعقول، فكأن الواحد من أولئك العشاق كان يقول لنفسه: موتي، فتموت فوراً. ثمة ما يمكن تسميته «الموت المتسلسل» أيضاً، وهو أن يتسلسل موت العشاق واحدا بعد الآخر؛ ينتحر الأول، ثم يراه الثاني فينتحر بعده. كما جرى مثلاً في الحكاية التي يرويها أحدهم عن عوّادة وطنبورية ومعهما غلام عاشق. غنّت الطنبورية:

يا رحمتا للعاشقينا ما إن أرى لهمُ معينا
كم يهجرون ويبعدون ويضربون فيصبرونا

فقالت لها العوادة: يصنعون ماذا إذا لم يصبروا؟ فهتكت الستارة وقالت: يصنعون هكذا، وألقت نفسها في دجلة فغرقت. وكان على رأس أسحاق بن ابراهيم غلام من أحسن الناس وجهاً، فلما رأى ما صنعت الجارية قال:

أنت التي غرّقتني بعد القضا لو تعلمينا
لا خير بعدك إن بقينا والموت زين العاشقينا

وألقى بنفسه خلفها فغرق. فاشتد على اسحاق وأمر بأخراجهما، فأخرجا من الماء ودفنا[1].

***

الآن حان الوقت لسرد الحكاية التي وعدت بها، تلك الشبيهة بحكاية السليك بن مجمع، ولكن بصيغة فيها نكهة الجنوب وجنون عشّاقه. يروي الضابط البريطاني الحكاية بالتفصيل نقلاً عن دليله الحاج ركان. وبطلها هذه المرة فتى جنوبي اسمه علي بن جحيط، فتى كان يعشق ابنة

---

(1) المصدر السابق، ص 491.

عمه «فتنة»، لكنّ «هداية» أفندي، الوجيه الغني، يتزوجها ويكسر قلب حبيبها.

يروي الحاج ركان القصة للضابط فيقول إنّه في منتصف الليل، سمع الحراس صراخاً مفاجئاً ينبعث من الغرفة التي اختارها «هداية» أفندي لينام فيها مع زوجته الصغيرة فتنة. يندفع الحراس الى الداخل ليجدوا سيدهم ملقى على الأرض مقتولاً. يهرعون خلف القاتل في المزارع. وبعد مطاردة عنيفة تدوم حتى الغبش، يعثرون على جواد لا راكب عليه في مكان ما. وعند عودتهم، يلتقون بجماعة من الفلاحين يلتفون حول جثتين. كانت إحداهما لفتاة ميتة، أمّا الأخرى فكانت لشاب جريح يكاد يسلم روحه من النزف[1].

تنقل المرأة إلى المنزل فيتعرفون عليها، إنها «فتنة»، العروس التي زُفّت إلى هداية أفندي قبل أيام قليلة. أمّا الشاب فيحمل إلى مستشفى المدينة وتعرف هويته. كان الفتى علي بن جحيط، ابن عم فتنة. ولكن لماذا قتلت فتنة ومن الذي قلتها؟

بدت الأسباب غامضة في البداية، لكنها سرعان ما عرفت من علي نفسه، بعد أن سرد القصة وهو على فراش الموت لممرض في المستشفى يدعى مجيد. لقد ظلّ الفتى يومين في شبه غيبوبة. ولما أقبل الطبيب الإنجليزي ليراه، رجاه أن يقضي ساعاته الأخيرة في العراء بعيداً عن جدران الغرفة الأربعة. وقد أجاب الطبيب رجاءه، فأمر بنقله إلى حقل مجاور للمستشفى كي يموت، كما أراد، «تحت قبة السماء. وترك للسيد مجيد الممرض أمر رعايته. وفي المساء طلب علي من مجيد أن يساعده لينهض ثم استجمع قواه وشحذ ذهنه ليقص عليه قصته العاطفية التي دفعته لقتل هداية أفندي»[2].

---

(1) الحاج ركان، عرب الأهوار، ص 144.
(2) المصدر السابق، ص 146.

روى العاشق لمجيد أن هداية أفندي كان غنياً ويملك الكثير من القطعان. وفي ذات يوم، رأى «فتنة» فأعجبته، وقرر الزواج منها رغم أنها تصغره بعقود. ووافق أبوها صكبان لأنه مدين لـ «هداية» بالكثير من الأموال، وكان الأخير قد ابتزه حولها وخيّره بين أن يسقطها عنه مقابل تزويج «فتنة» له، أو دفعها فوراً.

يذهب علي الى عمه ويقول له إنه أحقّ بها. فيرد عليه الأب المسكين بأن لهداية عليه دين ثقيل وهو يضغط عليه لسداده. ويقول: إنه «يهددني بالأذى في كوخي وبأخذ حلالي وفرسي إلا أذا زوجته فتنة». حينئذ يقترح علي على عمه بأن يعطي لـ«هداية» بندقيته المطعّمة بالفضة، وفرسه الأصيلة، وعشرين رأس غنم التي يملكها مقابل أن يترك «فتنة». ثم يأخذ علي المبلغ إلى «هداية»، ويعرض عليه أن يشتغل عنده في مزارعه حتى يستوفي دينه. ولكنه يرفض.

ثم ما إن يتزوج «هداية» من فتنة حتى يقرر علي قتله. يتسلل منتصف الليل الى غرفته، ويغمد الخنجر في قلبه. ثم يسرع هارباً الى حيث ترك جواده. وبينما هو يهم بركوبه، يشعر بأن هناك خطى تتبعه. يقول: «التفت فوجدت فتنة ابنة عمي، فأردفتها خلفي وانطلقنا نحو الصحراء، ولكنَّ رصاصة أصابتني فسقطت على الأرض وألقت فتنة بنفسها علي وارتمت بين ذراعي. وقضيت الليل أقبل شفتيها وعينيها وجيدها الرقيق الأهيف»[1]. ولكن قبيل الصبح، أحس علي بحبيبته ترتعش، فظن أن البرد قد ألمّ بها. أشار لها أن تلتف بعباءته، غير أنها أجابت أنها لا ترتعش من البرد، وأنما تخشى الموت. فسألها إن كانت قد أصيبت بجرح مميت أيضا؟ «فأجابت : ما بي جرح.. ولكنهم سوف يقتلونني في الصباح عندما يجدونني في جوارك وقد قضيت الليل معك. فإلى أين أهرب ولا منجد لي؟ لابد من أن أموت قبل شروق الشمس. وإذا قتلتني بيدك فإنني

(1) المصدر السابق نفسه.

أموت ميتة سهلة وممتعة». يستغرب علي ويقول «لها : أنا أقتلك؟ كيف أستطيع قتلك وأنت حبيبتي؟». فتجيب «أتريدني أن أقاسي العذاب؟ اقتلني.. أقتلني فسيكون الموت على يديك ممتعاً كالنوم للجسم المتعب المضني. فقلت لها : كيف أقتلك ولا سلاح معي؟ فأمسكت بيدي براحتيها وأخذت تقبلهما بشغف ووضعتهما حول رقبتها البضّة الناعمة»[1].

ثم قتلها خنقاً.

***

بمحاذاة حكاية علي ابن جحيط وبعيداً عنها في الوقت ذاته، ثمّة ما ترويه ليدي درور نقلاً عن ضابط بريطاني تعرفه. بطلنا، هذه المرّة، نقيض لفتانا الذي خنق حبيبته بطلب منها. كان ذلك شجاعاً، أمّا هذا فكان أجبن من أن يتحمّل أوزار حبّه الثقيلة. تفيد الحكاية بأنّ شابة تدعى «ابنية» استجارت ذات يوم بذلك الضابط فأجارها. ثم حكت له ورطتها مع فتاها. قالت له إنها كانت تعشق فتى، لكنّ أهلها زوجوها لرجل غليظ وقبيح لا تحبّه.رفضت الاقتران به وبكت، لكنهم زفّوها له بالقوة.وفي أول ليلة لها في سريره، باغتها حبيبها بعدما تستّر بجنح الظلام.قال لها :الهروب الهروب. فصفنت وترددت. لكنها، بعد هنيهة، ضعفت أمام هواها وأطاعت الفتى وهربت معه تاركة زوجها. اتجه الحبيبان الى البراري الطليقة، وتعالت في إثرهم الصيحات. ثم بقيا معاً يتنقلان من ركن إلى ركن خشية أن يعثروا عليهما فيقتلان شرّ قتلة كما اعتاد الريفيون أن يفعلوا مع الخاطئين.

في الظروف الطبيعية كهذه، كان العشاق يلوذون بـ«السادة» فيحمونهم ويشترون دمهم بجاههم العظيم. يبعثون لأهلهم كي يرضوا عنهم، والعراقيون يطلقون على هذه الزيجات «زواج النهيبة»، وهو نوع

---

(1) المصدرالسابق نفسه.

ممجوج لكنه شائع، وقد اضطر الريفيون على وضع القوانين والشنن التي تنظمه وأبرزها «الدخول» عند خير أو «يد» لحمايتهم.

مرّ «ابنية» وحبيبها بالحالة ذاتها. لقد عاشا في وجل عظيم، ويبدو أنهما لم يجدا من يحميهما، وهنا عزّت الحياة على الفتى الرعديد فترك حبيبته لينجو بجلده وقبل أن يتركها نصحها أن تتجير بالضابط الانكليزي فهو الوحيد الذي بإمكانه حمايتها. قالت الفتاة ذلك للضابط البريطاني والدموع تنحدر منها:«ونبذني الشاب ليتخلّص من هذه الصعاب التي جلبها حبّه، ونصحني بأن أحتمي بك بعد أن لاذ هو بالفرار»[1]. وبالفعل،. يحميها الضابط ويرفض تسليمها لذلك الشيخ الذي حاول إقناعه بأخذها مقابل وعد موثوق منه بأنّ يحميها. كانت الفتاة ترتعد من الشيخ وتقول للضابط «إنه قاتلي بمجرد تسليمي إليه». وفي الأخير، ينقذ الضابط: تلك الفتاة ويسلّمها إلى أحد اتباعه، فيزوجها الأخير من رجل صالح من أرباب المقاهي ثم تعيش بأمان وتنجب له عدة أطفال بعد أن تنسى ذلك الحبيب التافه المخادع[2].

***

حسناً، إن راوي الغرام كان سيُجنّ فعلاً لو تسنّى له أن يكون من بين شهود العيان على تلك القصص التي مرت بنا وستمرّ. كان سيجن مثلاً لو رأى كيف انتهى جبار، المعلم الشيوعي في مدينة العمارة. جرت القصة في ستينات القرن الماضي وقد رواها لي صديقي الباحث فاروق عبد الجبار البياتي الذي سمعها ممن كان يعرف جبار شخصياً في تلك المدينة العاشقة.

كان جبار قد رأى المعلمة فوزية وأحبّها، ثم انتشرت «حكاية عشقهما بين الرفاق وعديد من أهالي محلتهما». وما كان لتلك القصة أن تطول

---

(1) المصدر السابق، ص 344.

(2) المصدر السابق نفسه.

وتنتشر لولا أن الأب الهاشمي النسب، رفض تزويج ابنته لجبار، لا لسبب في خلقه أو أخلاقه أو منحدره الاجتماعي، إنما لكونه شيوعياً، فالشيوعي كان بعرف تلك الأيام «كافراً» لا يؤمن بوجود الخالق، هكذا يعتقد الناس.

المهم أن جبار وفوزية صادفا «عريضي» متوقعاً منع زواجهما. ثم مرّت الشهور والأعوام، وفصول حكاية الحب تزداد حضوراً بين من يعرفهما. وظلّت فوزية على إصرارها ممتنعة عن الزواج بانتظار أن يلين قلب أبيها أو تفلح الوساطات التي بقيت تتوالى من الأصدقاء والمعارف.

يقول راوي الحكاية الباحث فاروق عبدالجبار البياتي: «أكلت الصبابة من جبار الكثير، وفقدَ الإحساس بالزمن، فقرر الرفاق إعفاءه من أي تكليف أو التزام حزبي بعد أن أصبحت خمّارة المدينة مرتعه وعزاءه، يلقي على جلّاسه الأشعار التي تؤسي قلوب ندمائه، حتى حفظها هؤلاء وصاروا يردّدونها في مجالسهم».

ثم ساءت صحته وبان الهزال على جسده، وبدأ يتغيّب عن دوامه المدرسي أياماً. وفي بعض الأوقات كان يقف على مبعدة من مدرسة فوزية ينتظر لحظة دخولها وخروجها. «يتطلع إليها وتتطلع إليه، ودموعهما هي اللغة الوحيدة التي يتبادلانها».

وفي ذات سنة لا تنسى، قبل أن تحلَّ مناسبة عاشوراء، حمل المعلم جسده الهزيل الى أحد مقار المواكب الحسينية المتخصصة بـ(التطبير)، وأكترى سيفاً (قامة) ولبس كفناً أبيض. بهت الحاضرون لمرأى هذا الشيوعي العلماني بينهم، وتساءلوا ـ هذا شجابه هنا؟ لكن جبار لم يدعهم يتساءلون طويلا فقال لهم: لقد نذرت أن أطبر رأسي توبة لله وطلباً للشفاعة !!

في تلك الأيام، اعتادت العوائل العمارية أن تتوزع على جانبي الطريق العام المخصص لسير المواكب بعد صلاة المغرب. وكان لكل

عائلة مكانها الذي تحتجزه منذ الليلة الأولى، وكانت لعائلة فوزية مكانٌ معروفٌ ثم بدأ المسير والتطبير وقرع الطبول والضرب بالقامات. وكلما مضى الموكب في مسيرته ازداد الضرب شدّة.

أما صاحبنا جبار، فكان يمرر السيف فوق رأسه بخفّة، وهو يدور متطلعاً بعينيه ذات اليمين وذات اليسار بحثاًعن مستقر أهل فوزية. ثم لاح له مقصده، ووقعت عيناه على فوزية وهي ملتفة بعباءتها بين أهليها. ووسط الهياج والصخب والصراخ وقرع الطبول وعبارة «حُسين... حُسين... حُسين» التي تجلجل في المكان. إذا بجبار يفاجىء الجميع ويستدير ناحية أهل فوزية ويتوجه نحوهم ويجثو على ركبتيه، ضارباً رأسه بعنف وهو يتصارخ مع وقع الطبول: فوزية... فوزية... فوزية!

مع الصراخ وشدة الضرب الهستيري، تنافرت دماء جبار من رأسه، «ولم يستطع أحد إيقافه إلّا بعد أن هوى مغشياً عليه هامداً بلا حراك. وازداد المشهد غرابة عندما نهضت فوزية من بين النسوة مذعورة لتشمرَّ عباءتها وتهرع نحو جثة جبار، تلطم على وجهها وتشد شعر رأسها بشدة وهي تصرخ :جبار... جبار... جبار».

تسارع الرجال الى حمل جبار، ولم يكن ثمة أيّ واسطة نقل يستعينون بها، فاضطروا لأن يهرولوا به باتجاه المشفى العام. وفي لحظة وصولهم، كان جبار قد لفظ آخر أنفاسه من شدة النزف.

مرّت الأيام وتناقل الناس حكاية فوزية التي انطوت على نفسها، ولازمت سريرها. امتنعت عن الطعام والشراب، لا تتحدث إلى أحد، وبدأ جسدها يذوي، حتى فقدت عقلها، ولم يمض طويل وقت حتى ذاع خبر موتها!

ماتت فوزية..نعم ماتت لتلتحق بجبار.

مجلس حسنية:

وشوم في كراس أم السحوره

طريفٌ ما فعله أحد أصدقائي ذات يوم حين وضع على حائطه في الفيس بوك صورة شاب يتحدث لصبية حسناء حديثاً يبدو وكأنه حديث حبٍّ، ثم كتب بجانب الصورة: «يقرالهه اليتيمة»!

طريفة هي الصورة شأنها شأن الكناية العراقية الشهيرة: «يقره اليتيمة»، هذه التي لا تزال تستخدم لوظائف دلالية عديدة، وتدلُّ، عموماً، على الديباجة التي يراد منها إحداث تأثير وجداني في سامع معين بغية التحصّل منه على طلبة ما أو الاعتذار لأحدهم عن تنفيذ طلب تقدّم به. الأمثلة وفيرة؛ ابنٌ يروم استلال مبلغ من أمه، فيتراصف لها، ويغيّر من ملامحه كي «يكسر خاطرها»، ثم يبدأ بتقديم ديباجة ذات وقع مؤثر قبل أن ينتهي إلى تقديم طلبه. المقدمة الانفعالية هذه هي «اليتيمة» التي تشير لها الكناية فيقال فوراً: قرالها اليتيمة.

بالمقابل، تستطيعون الالتفات لمشهد آخر تعمل الكناية في إطاره، إذ يطلب أحدهم قرضة حسنة من صديق. ولكن قبل أن يكمل، يشرع ذلك الصديق في الاعتذار زاعماً بملامح متشكية أنه قد تورّط بالأمس في ترميم بيته، وقد استدان من أجل ذلك من شقيقته ما يلزم من مال، ثم يحلف ويتكفر قائلاً:الله وكيلك آني هم حاير بهذا البناء البلوه، وردت أجيك أتداين منك!

العبارات الأخيرة ترجمة أخرى لكناية «يقرأ اليتيمة» التي هي بالأحرى أسلوب بلاغيٌّ يتم التركيز فيه على جانب انفعالي في الرسالة

بغية التأثير في السامع وجعله يتفاعل مع الطلب. لدينا في تراثنا العربي والشعبي عشرات الأمثلة: يحكى أن شاعراً شعبياً انتهى ذات مرة من قراءة قصيدته أمام صدام، فأعجب الأخير بها وقال له : شتريد ننطيك؟ فقال الشاعر المذكور: سيدي سلامتك، بس آني بيتي بمدينة الثورة، وهسه الدنيا ليل ولا توجد سيارات توصلني، وعندما أدخل القطاع يمكن يسلبوني الخوشية، وعندما أدق الباب سوف يتأخرون في فتحه، لأنني أعزب وليس لدي زوجة تنتظرني. وهنا ضحك صدام وأمر له بسيارة ومسدس ومبلغ من المال يكفيه للزواج.

في هذه الحادثة التي لا أدري مدى صحتها، قُرأئت «اليتيمة» ببلاغة، فكانت كناياتٍ متتابعة، كل منها يشير لطلبةٍ ما. وهذا ما يعمد له جميع من «يقرأون اليتيمة» مع اختلاف السياقات وتفاوت القدرات اللغوية، وقد يشمل الأمر الساسة وزعماء الناس ممن يتفننون في التلاعب بالمشاعر والمتاجرة بها.

***

تعالوا معي إلى الثمانينات من القرن العشرين إذاً، عقد الموت والمخاوف والعدميات، فحينذاك كانت شاعت لدى الشبان ظاهرة طريفة تتعلّق بالعشاق، وكيف كانوا يهمسون في آذان فتياتهم. كان منظر الشاب وهو «يقرأ» في أذن محبوبته، طريفاً جداً. وكنا إذا رأينا شاباً كهذا في حديقة أو مكانٍ عام، أو في حدائق الكليات، منشغلاً بالحديث للمحبوبة، مقرّباً فمه من أذنها، أخرجنا رؤوسنا من نوافذ السيارات وصرخنا : يجذب عليج.. يجذب عليج!

كان العاشقان يضحكان وهما يسمعان العبارة، ربما لأنها تلامس جزءاً كبيراً من الحقيقة، فالعاشق مهجوس دائما ببثّ شكواه لحبيبته، ويتلمس من أجل ذلك، أقوى العبارات بلاغة وأعظمها تأثيراً. تراه يقول لها مثلاً :وجهك لا يفارق مخيلتي ليلاً ونهاراً، أو يقول:البارحة للصبح

ما نايم.. أفكر بك، وأنظر لصورتك، وإذ يقول العاشق ذلك تبتسم المعشوقة بجذل رغم شكوكها في صدقية ما يزعم.

قد يستعين بعضهم، ممن لا تسعفه لغته الشخصية الضيقة، بصديق فيكتب له «انشاءً»، في ورقة يحمله في جيبه. وفي لحظة ما يترجى حبيبته أن تسمعه، ويبدأ بالتغريد متمثّلاً دور المولّه، غير القادر على كتم ناره الملتهبة. لعل الشعر الشعبي الوسيلة الأفضل لمثل هؤلاء الشبان. فالشعر، في حقيقته، انفعالات جاهزة يمكن استعارتها من الشعراء. كما لو كان الفتى يستعير قميص صديقه أو بنطاله، كذلك من حقه استعارة قصيدة مبذولة للسامعين، فيكتبها ويرددها على مسامع حبيبته أو يضمنها في رسالته التي يكتبها لها.

ولكن ما المراد من كل هذه القراءات شبه السحرية التي يرددها العشاق؟ هل يراد بها الاستيلاء على قلب الحبيبة فقط؟ كلا بالطبع، فعدا هذه المهمة، ثمة مهمة أخرى قد يراد تحقيقها، وهي الاستيلاء على شيء حسّي ما في الحبيبة، ملامسة معينة، قبلة سريعة أو معانقة دافئة. ثمّة بالأحرى إيمان بقدرة الكلمة على فتح الحصون، لا حصون الأعداء، بل حصون الحبيبات اللواتي يبدين مغلقات تماماً في البداية بفعل قوة الأعراف والقيم.

ثم مع الكلمات السحرية وبلاغة اللغة، تنفح الأبواب ببطء شديد، وتتم ملامسات عابرة لها وقع السحر أيضا، لا سيما بالنسبة للصبايا اللواتي لا يملكن تجارب سابقة. في الكنايات يقال حول هذا المعنى ـالحجايه الطيبة تطلّع الحية من الزاغورـ فتأمل وانتظر ما سيخرج من الزاغور!

***

ومما يقوله العراقيون في كناياتهم أيضا: يقرالها الغزالة، بمعنى أنه يريد خداعها بحديث مزيف. والكناية هذه مرادف لـ«يقرالها اليتيمه»

و«يقرالها الجنجلوتية». فجميعها تتوجه نحو فعل القراءة الذي يحيل للسحر والتعاويذ.

كناية «قراءة الغزالة» متداولة في لغتنا كثيراً، ومصدرها، كما أظنّ، يعود لـ«الغزل»، الذي هو مرادف للنسج، ومنه المغزل أي الآلة التي يغزلون بها. يقول المعجميون عن المغزل: «هو بالكسر الآلة، وبالفتح موضع الغَزْل، وبالضم ما يجعل فيه الغَزْل»، و«المغيزل» حبل دقيق والغَزَلُ أيضاً هو اللهو مع النساء[1]. أي غزل الكلام لهن واصطيادهن به. والعرب تقول: هذا رجل غَزِلٌ أي كثير التغزّل بالنساء، وفي كناياتهم يقولون: فلان غازل الأربعين أي دَنا منها[2].

والعرب تسمّي الشمس عند طلوعها «الغزالة»، وذلك متأت ربما من أنها تبدأ بغزل خيوط الضوء شيئاً فشيئاً. وهم يقولون: «غَزالةُ الضحى وغَزالاتُه بعدما تنبسط الشمس وتُضْحي»[3]. وهذا يفسّر تسميتهم للضبي غزالاً «من حين تلدهُ أُمه إلى أَن يبلغ أَشدَ الإحضار، وذلك حين يقْرُن قوائمه فيضعها معاً ويرفعها معاً»[4]، فكأنه الشمس وقد أكملت غزل قميصها.

لا أدري إن كنت سأشطح في التأويل، لكنني أظن أنَّ لهذا المصدر تحديداً ربما تعود أغنية الأطفال الشهيرة: غزالة غزلوكي، بالماي دعبلوكي، كاعده عله الشط، كاعده تمشّط، إجاهه نومي، كلّلهه كومي. دليلي على ذلك أن مشهد نزول الشمس في الغروب عند الأهوار، يوحي وكأنها تمشّط. بل لعلهم تخيّلوا صورة الشمس المنعكسة في المياه عند

---

(1) ينظر، لسان العرب للإمام العلاّمة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، المجلد الحادي عشر، ص 492.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 493.

(4) المصدر السابق.

الغروب وكأنها «تتدعبل» بفعل تحرّك الأمواج. أمّا «نومي» فربما يكون كناية عن الليل الذي هو وقت «النوم». ذلك أن الحوار، في الأغنية، يدور بين «الغزالة» و«نومي»، ومن ثم، فإنّ «المداهر» بينهما، قد يحيل بقوة لصراع الليل والنهار والشمس والظلام في المتخيّل الشعبي.

غير بعيد عن «غزالة» الطفولة أو شمسها، ثمّة «غزيّل» آخر ربما مستوحى منها بقولنا في كناية عمن يضحك من دون سبب: شبيك غزيلاتك يضحكنك؟ ومصدر الكناية خرافة شعبية تحيل لأعمق طبقات متخيّلنا، إذ تُفهم «الغزيلات» هنا بوصفها نوعاً من الوساوس أو الجنّ التي تراود الوليد وهو يرضع ثدي أمه. تراه وهو يرضع ثم تفاجأ به يبرطم ويكاد يبكي. ثم يبتسم بعدها. ولتفسير هذه الظاهرة، اختلق الذهن الشعبي كائنات أطلق عليها «الغزيلات»، وتصوّر أنها توحي للوليد أن أباه قد مات فيبرطم، ثم توحي له أن أمه قد ماتت فيبتسم ويجيبها : مو كاعد أرضع بيها!

ما أعنيه أن كلّ هذه «الغزالات» و«الغزيلات» ليست سوى رموز مستوحاة من غزل الكلام ونسجه للتأثير في السامعين. مرّة بشكل تغزّلٍ بامرأة من أجل الفوز بها، وتارة بشكل «غزالة» يقرأها شخص ما في أذن آخر لخداعه. وفي الثالثة تأتي «الغزيلات» لتفسير ظاهرة برطمة الطفل وابتسامته وهو في مهده أو في حجر أمه. في كل هذه الكنايات، ثمّة من يغزل بالكلمات محاكياً نسج الشمس لأشعتها وهي تطلع من بطن المياه في الفجر.

شيء أخير قد تكون له علاقة قوية بهذه التأويلات، فنحن اعتدنا في الطفولة، حين يسقط لنا ضرس لبني، أن نتوجه ناحية الشمس لنقذفه لها ونحن نقول : هاك هذا سن الزمال وأعطيني سن الغزال. وهنا أقول إن الغزال المقصود هنا هو النضوج، أي اكتمال بنية الإنسان ومغادرته للطفولة كما نوّهت بقرينة تسمية العرب لولد الضبي«الغزال» في فترة معينة تستغرق من يوم ولادته إلى أن يبلغ أشدّه وقديما قال طرفة:

شـادن يجلـو إذا ما ابتسـمت عـن أقـاح كأقـاح الرحـل غر
بدلتـه الشـمس عـن مبنتـه بردا أبيض مصقول الأشـر.[1]

***

في تلك الكنايات وغيرها، ثمّة رابط واحد هو فعل «القراءة». وفعل القراءة هذا لا يعني هنا القراءة الفعلية، إنما المقصود هو الإيحاء، واستخدام الكلام بغية التأثير السحري في السامع. تقول عن أحدهم: قارّين بأذنه، وأنت تعني أنه قد تعرّض لتأثيرات من آخرين كأن تكون وشاية أو نميمة. وعادة ما تُتهم النساء بـ«القرايه» في آذان أزواجهن لتغييرهم من ناحية أهلهم. والأمر هنا قد يشير لاستخدام سلاح يبدو وكأنه الوحيد المتاح لهنّ في مجتمعنا الذكوري.

نقول ـ فلانة تقره باذن رجلها، ونحن نقصد مباشرة قيامها بفعلٍ شيطاني خبيث شبيه ربما بما فعلته حواء مع آدم حين أقنعته بتذوقَ الفاكهة المحرّمة. والنتيجة أنها ورّطته وورطتنا معه بالنزول من الجنة. وقريب من هذا قولنا في كناية أخرى لتيئيس شخصٍ ما: هاي حجايه وطلّعها من أذنك، فكأننا نأمره أن يمحو ما قرأ له في تلك الأذن.

ولا يبعد عن كل ما ذكرناه ما اعتدنا على فعله مع الجنين بعد خروجه إلى الدنيا. إذ نلقّنه في أذنه اليمنى بالأذان، وفي اليسري بالإقامة. ولدى المصريين قراءات خاصة في ما يسمونه «السبوع»، أي «السابع»، وهو حفل يقام بعد سبعة أيام من الولادة، وعادة ما يردّدون في أذن الوليد عبارات لغوية من قبيل: إسمع كلام أبوك وما تسمعش كلام أمك، أو إسمع كلام أعمامك وما تسمعش كلام خوالك والخ.

أمّا قولهم: قراله الجنجلوتية، فهي كناية تعني محاولة التأثير في السامع من خلال مقدمة تبدو وكأنها سحرية الفعل. وعادة ما تأتي

(1) ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى 2003، ص 48 .

الكناية للدلالة على خداع الآخرين أو تزيين أعمال معينة أمامهم أو ترذيل أخرى. أصل الكناية، كما لا يخفى، عائدٌ إلى تعويذة سحرية شهيرة تسمى «الجلجلوتية». وهي موجودةٌ في كتب السحر والشعوذة بوصفها إحدى التعاويذ أو العزائم القويّة التي يؤدي استخدامها في أوقات معينة إلى تحقيق ما يراد تحقيقه. ثمّة «الجلجلوتية الكبرى» و«الجلجلوتية الصغرى»، وفيهما تستحضر أسماء ملوك الجن الذين استعبدهم سليمان ومنهم:

بهليوه شمخلوش لطارش
بمن قد خلقكم من سموم حواميا
بياه بياه هو العجل والوحا
بطاعة ميططرون أهيا شراهيا
بأشمخ شماخ قد تعالى بلطف
شطيع وأشماطون بالعهد وافيا(1)

غير خفي أنّ مصدر مفردة «الجنجلوتية» مأخوذ من «الجلجلة»، وهي شدّة الصوت وحِدَّته. و«الجَلْجَلة: صوت الرعد وما أَشبهه، والمُجَلْجِل من السحاب: الذي فيه صوت الرعد، وفي الحديث: أَن قارون خرج على قومه يتبختر في حُلَّة له فأَمر الله الأَرض فأَخذته فهو يتجلجل فيها إِلى يوم القيامة»(2). ومن الجلجلة صغنا مفردة «الجلاجل» التي تعلّق في أيدي الأطفال وأرجلهم وبعضهم يسميها «جناجل». وترد «الجُلجُلة» في التراث المسيحي بوصفها موضع الصخرة التي صُلب فوقها عيسى بن مريم. وكان مكانها قريباً جداً من مدخل المدينة، وأصلها آرامي هو: الجلجثة، ويقال إن أصلها هو: الجمجمة الذي كان مكاناً يعدم فيه المجرمون.

---

(1) ينظر: السحر الأحمر، دعوات، تسخير، استحضار، فائدة مجربة وغير ذلك، عبد الفتاح السيد الطوخي، المكتبة الثقافية ـ بيروت، ص8 .
(2) ينظر: لسان العرب، الجزء الحادي عشر، ص 118.

الحال أن مفردة «الجلجوتية» هذه، بالصيغة الصرفية التي أوردتها كتب السحر، تحيل لمعجم اصطلاحات دينية تنتهي المفردات فيها بحرفي الواو والتاء مثل الملكوت والناسوت واللاهوت والجبروت والطاغوت. ويدل جميعها ربما على صوت عظيم الشأن يهبط من عوالم الماورائيات ككلام الجن والملائكة الذي يلقى إلى الإنسان. والمجلل هو السحاب والجلّى، و«أما الجليل فلا يكون إلا للعظيم والجلّى الأمر العظيم»[1]. وفي العربية، إذا تكرر حرفان لصياغة فعل رباعي كان ذلك أدلّ على التكرار كـ«قلقل» و«هزهز» و«ترتر» و«لعلع» وسواها. بذا تدلّ صيغة «جلجل» على تكرر العظمة والجلال صوتياً. فإذا ما أضفنا لها الواو والتاء أحال ذلك إلى الماورائيات فنقول آنذاك: الجلجلوتية.

***

ويقولون في الكناية: أمهات السحوره، قاصدين التعريض طبعاً. ويطلق ذلك على النسوة المشغولات بالسحر، المتكلات عليه في تحقيق رغباتهن كالحصول على زوج أو حبيب، أو المحافظة على الأبناء من الموت، أو زيادة الرزق أو إيقاع الضرر بالأعداء. وعادة ما يلتمسن، من أجل ذلك، بعض العارفين بهذا العلم الغامض، المحرّم دينياً والشائع على نطاق واسع في المجتمع.

عدا التماس خدمات العارفين، ثمّة طرائق بدائية رسخت في الذهن الشعبي يمكن ممارستها في البيوت، كأن تصنع المرأة الشاعرة بالظلم دمية من القصب أو القطن تمثّل الشخص الذي ظلمها. ومن ثمّ، تقوم بشكّ الدمية بالدبّوس في مناطق معينة تلتمس أن تصاب بالضرر. ويجب أن يكون ذلك مع قراءات معينة، وفي مواقيت محددة كأن تكون عند الغروب أو قبل الفجر وفي مكانٍ يخلو من الناس.

---

(1) المصدر السابق نفسه.

ناهيك عن ذلك، ثمّة ما يمكن اعتباره شظايا من عقائد طوطمية قديمة لا تزال تمارس من دون أن يُفهم أصلُها وفصلُها. ويظنُّ ممارسو هذه العقائد أنها تندرج في باب التطيّر والفأل، لا من باب السحر، من قبيل رمي الماء خلف المسافر أو إلقاء الأحجار في الدرب مع ترديد:يا حجارة الدرب انطيني مراد اللي بالكلب (القلب). ثم الإنصات لأول عبارة تسمعها الرامية وأخذ الخبر منها حول النيّة المخبوءة في الفؤاد.

ويقولون، والله أعلم، إن واحدة من طرائق إبطال السحر اليسيرة قراءة سورة الفاتحة بالمقلوب، أي من نهايتها إلى بدايتها، وهذا النوع من الأعمال ينتمي لما يُسمّى السحر التشاكلي، أي أنه يكون من سنخ الفعل المسبب للضرر. أصل ذلك اعتقادهم بأنّ العديد من الأسحار يقوم على استخدام كلمات من القرآن بطريقة معينة. لذا ناقضوا ذلك بعلاج من سنخه ألّا وهو استخدام كلام الله أيضاً بطريقة أخرى. لكأنَّ المعالج يحاول قلب الفعل منطلقاً من شعار: ما يفلّ الحديد إلّا الحديد.

ويقولون أيضاً وأيضاً إن إبطال السحر لا يكون مُتاحاًإلّا مع الطاهرين المُطهّرين، الماء والملح، لجهة أنهما طاهران بالأصالة ويوحيان للذهن البشري بصلتهما بما وراء الطبيعة. والتشاكل، مع الماء والملح، إنما يكون بين الطهر والنجاسة. ذلك أن كثيراً من أعمال السحر لا تُصنع إلّا من النجاسات أو المتنجسات كجثث الموتى وأعضاء الحيوانات، وبذا يكون الملح والماء العلاج الأمثل لهما.

على أن الطريف في هذا وذاك ما قرَّ في أذهانِ أسرى العشق والغرام. فهم يائسون دائماًمن فكّ سحر حبيباتهم، ولو كلّفوا هاروت وماروت بإبطاله. فهذا هو عبد الأمير الفتلاوي يحكي بلسان عاشق مسحور ماراً بطريقة قراءة سورة الفاتحة بالمقلوب لإبطال سحر معشوقته، فيقول:

ما يـدري واللحـظ يرمي مرمـى الطوب
لـو بيـدك عصـا موسـى تـرد مسـحوب

بيـش ا يفيـد مـن تقـره الحمـد مكلـوب
سـحر العيـن مـن سـحرك وسـحري![1]

***

ومن الكنايات الجميلة قولهم لمن ينجح في استمالة النساء بيسر: شايل خرزة، يعنون بذلك أنَّ له طرقاً سحرية في الإيقاع بالجميلات، فهنَّ بين يديه لا يستغرقن سوى «فورة» كفورة العصيدة. لعله خُيّل إليهم أن الأمر منوط بواحدة من الخرز المعروفة بهذا الخصوص كـ «عرج السواحل» المتكوّن من جذور نبات بحري والظاهر في سواحل البحار كما لو كان نوعاً من السمك المتيبس، أو«عظم الهدهد»، الذي هو من أعجب التعاويذ.

أقول إنها تعويذة عجيبة لأن التحصّل عليها يتطلّب صبراً ولا صبر أيوب. إذ عليك اصطياد هدهد ونتف ريشه وسلقه وتقطيعه مع الحفاظ على عظامه سالمة، وعليك أن تفعل ذلك كله من دون أن تراه. بمعنى أنّه يجب عليك إجراء العملية مستخدماً يديك خلف ظهرك. ثم بعد ذلك، عليك أن تجرّب عظامه عظمة بعد عظمة، بأن تضعها في مياه نهرٍ جار. فالعظمة التي تعاند التيار وتسير عكسه هي المعنيّة. أي هي التي تستميل النساء نحوك وتجعلهن ملك يديك. وغالبا ما تُلف العظمة بجلدة وتُعلّق أعلى الذراع.

عدا هذه العملية الصعبة، يمكن التحصّل على خرزة المحبة بعملية غريبة لها علاقة بعالم الأفاعي؛ ما عليك سوى أن تراقب أفعى ما وهي تطارح ذكرها الغرام. وقبل أن تراك، عليك إحضار إزار أو عباءة ثم عليك أن تغطيها بها هي وذكرها من دون أن تشعر. فإن فعلت ذلك، تأتيك منها الهدية جزاء «سترك» لها عن أعين الناس. والهدية عبارة عن نطفة تبقيها لك من زوجها وتتركها وراءها وهي تقول لك في سرها : كثّر الله من أمثالك يا أبو الغيرة!

---

(1) ينظر، التراث الشعبي، العددوان الخامس والسادس، السنة السابعة، 1976، 65 .

بعد ذلك، يمكنك أخذ النطفة وانتظار تيبّسها وتحوّلها لخرزة جميلة لها فعل الأعاجيب في استمالة المحبوب من الجنسين، فهي تستخدم من قبل الرجل ومن قبل المرأة على حد سواء[1].

ثمة السويحلي أيضاً، وهي «قطعة غضروفية بلوطيّة الشكل، رمادية اللون يعثر عليها على سواحل الأنهار، وقيل إنها تتركها السلحفاة بعد التلقيح وتفيد في جذب قلوب النساء»[2].

الحق أنّ هذا الهوس بتعاويذ العشق واستخدام السحر والخرافة والرقى، والاستقتال للعثور على نطفة الأفعوان وعظم الهدهد لهو أكبر دليل على عبقرية سيغموند فرويد. فقد جعل صاحبنا الغريزة مدار كل صراعاتنا وثيمة عقدنا ومادة أحلامنا وإبداعنا وغنائنا ورقصنا. نعم هو عبقري، فنحن، بالفعل، كائنات عاشقة للجنس الآخر، وإن زعمنا غير ذلك بفعل ردع الأعراف وقسر التابوات. في مكان آخر من هذا الكتاب، سأقف عند قنوات أخرى تسرّب هذا الولع غير السحر والشعوذة، مثل «لغة الجسد» والمتخيل الشعبي وغير ذلك.

قدر تعلّق الأمر بهذه التعاويذ، فإنّ الأشياء المستخدمة تُعامل معاملة الرموز؛ عظم الهدهد مثلاً، الذي يعاكس تيار المياه، يرمز للتغلّب على الآخر ذي الرغبات التي قد تكون ضد رغباتنا. هو قهر لهذا التيار وانتصار عليه. وهذا عائد إلى الهدهد نفسه، فالطائر الشهير يرمِز، في متخيلنا، للجاسوس الذي يتغلغل في معسكر العدو وينقل لنا خباياه وأسراره. لكأنما رأينا في عظم الهدهد رمزاً عن «هدّ» حصون الخصم وإجباره على الاستسلام لرغباتنا.

عدا هذا، يوصي العارفون بعملية يسمّونها «الخلّ والثوم» لتوطيد عرى المحبّة بين المتحابين، وتتلخّص العملية، بحسب وصف هادي

(1) التراث الشعبي، العدد السادس، شباط 1970، السنة الأولى، ص 37.
(2) المصدر السابق نفسه.

الشربتي، في كتابة تعاويذ وأوراد خاصة على ورقتين إحداهما تحمل اسم العاشق والأخرى تحمل اسم المعشوقة. وترمى الورقتان في إناء يحوي خلّاً وثوماً ويوضع على النار. وما إن يغلي الخلّ والثوم، يبدأ قلب المحبوبة بالغليان ويتحوّل كرهها إلى محبّة. أو ترتفع سورة المحبة في قلبها إن كانت قد خبت جذوتها[1].

ثمّة طريقة أخرى تصفها الليدي درور، وكان أحد أصدقائها قد شاهد يوماً على شاطىء النهر شاباً أفندياً وهو يمارس عملية سحرية. وقف الشاب ثم غسل يديه في النهر، ثم أخرج بيضة ومنديلاً من جيبه، ثم غسل يديه مرة ثانية ووضع المنديل على الأرض. ثم غسل يديه للمرة الثالثة. بعد ذلك وضع بيضة فوق المنديل ولفّه بها ثم رمى البيضة في النهر فانكسرت واختفت. وبعد أن عيّن الشاب المكان الذي اختفت فيه البيضة، عاد وغسل يديه وتناول حجراً ووضعه على المنديل وصرّه فيها ثم رماه في المكان ذاته[2]. فعل الشاب كل تلك العملية من دون أن يعرف أن ثمّة رجلاً انكليزياً يراقبه من بعيد.

كانت تلك طريقة سحرية لاستمالة امرأة ما. ومعلوم أنّ البيض غالباً ما يستخدم في السحر وفتح الفأل. والمستشرقة البريطانية ذاتها تنقل أنّها شاهدت أكواماً من قشور البيض عند ساحرات يهوديات يعملن قرب مكتب زوجها[3].

***

شكليا، تبدو«الخرزة» قريبة الشبه بالكرة الزجاجية «الدعبلة». أمّا معنوياً، فهي أقرب للحجر المقدس، والناس يعتقدون فيها اعتقادات

---

(1) المصدر السابق نفسه .

(2) في بلاد الرفدين.. صور وخواطر، بقلم ليدي درور، ترجمة فؤاد جميل، مطبعة شفيق، بغداد، الطبعة الأولى، 1961، ص 293.

(3) المصدر السابق نفسه.

موروثة منذ أقدم العصور، فيزعمون أنّ فيها سرّاً إلهياً لا يعرفه إلّا الراسخون في السحر. بل إن وظيفتها تتعدى استجلاب الحظ الحسن لتصل إلى التأثير في المقادير. وثمّة من يزعم أنّ لها خدماً من الجنّ وظيفتهم تفعيل سحرها وجعله أمراً واقعياً، فمنهم من يقرّب البعيد، ومنهم من يُثرى بالرزق، فضلاًعمن يفكّ أبواب الحكّام والسلاطين أو يفتح لسيّده مغاليق السجون.

ما يعرفه الناس أن هذه الخرز تُباع بأغلى الأثمان. ولكي تكون فعّالة، يتطلب أن تُختم باسم صاحبها، وأن يؤخذ من خادمها عهدٌ يسمونه «عهد سليمان»، وإلّا فإنها تظل مجرد حجر لا يضرُّ ولا ينفع. بل لعلها تهرب من صاحبها الجديد إلى راعيها الأول إن لم يُفكّ ختمها القديم، فالختم هو سرها والمفتاح الذي به تفتح خزائن قدراتها.

لدى رائد الفولكلور في العراق أحمد حامد الصرّاف معلومات رائعة وعظيمة الطرافة بهذا الصدد، فهو يقول مثلاً إن البغداديات كن يفحصن الخرز بإعطاء الخرزة إلى بنتٍ بكرٍ تضعها تحت وسادتها في ليلتي الجمعة والاثنين، فتقصّ في الصباح ما رأته في ليلتها من الرؤى والأحلام، فإذا شاهدت بنتاً عُلم أنّها تصلح للبنات، وإذا شاهدت امرأة عُلم أنها تصلح للمتزوجات[1].

الحال أن فكرة التعلّق بالماورائيات تعود إلى تلك الحقبة الحضارية التي أيقن فيها الإنسان أنَّ هناك أرواحاً تحكم العالم والطبيعة. وهذه المرحلة يسمّيها الانثروبولوجيون«الإرواحية»، ويكون بمستطاع السحر وفقها التأثير في لوح القدر والمصائر. لذلك استخدموا التعاويذ والرقى لاتقاء الشرور، وتصوّروا أنه يمكن استجلاب السعادة والجاه والسلطة والرزق الوفير والأمان من خلال مؤاخاة الأرواح والكائنات الموكلة

(1) ومعتقداته، حامد أحمد الصراف، مجلة لغة العرب، الجزء 7 من السنة الخامسة، ص 399.

بتنفيذها. بعض هؤلاء هم خدم الخرز التي نعرفها، كـ«الدهن ودبس» و«الجاه ووجاهة» و«المحبة» و«عظم الهدهد» و«الهنمة» و«الدردبيس» و«القبلة» وغيرها الكثير.

تتنوع الأقاويل حول هذه الخرز، فمنها ما هو صغير جدّا، وبالإمكان وضعه في خاتم كتلك الخرزة التي حدّثني عنها أحد زملائي في الجيش؛ يقول إنه كان في أرحامه عمٌ يتّسم بالبلادة وبطء اللسان، وكان بالكاد يستجمع أفكاره، لكنه طمع بـ«الكبارة» على عمومته رغم عدم توفره على الخصائص المطلوبة لهذه المهمة. ثم فجأة - كما يقول صديقي - تحوّل ذلك «الأغيم» إلى نار وشرار، وبات يلعلع في المضايف ويسيطر على الآخرين بصرخة واحدة. بعد حين، اكتشف الرجال سرّ تحوله؛ لقد تحصّل على «خرزة» رهيبة تجعل من صاحبها ذكيّاً وذا كاريزما وسريع البديهة. والدليل رأوه بأعينهم وهو خاتم كبير لم يسبق أن تختَّم به، وفيه شذرة تسلب الألباب. يقول صاحبي إنّ ذلك الرجل، كان إذا جلس في «فصل»، ظل يدعك الخاتم فتتفتّق مواهبه السحرية.

ثمّ من الخرز ما يُستخدم لطلب الأمان ويسمّونها: مال رصاص، ويعنون أنَّ حاملها يُحمى من الرصاص، ولو وجد نفسه في معركة واترلو. ويزعم بعضهم أنّها مجرّبة، ويروون أن من يشتريها يشترط، قبل دفع ثمنها، أن توضع في فروة خروف ثم يطلق النار عليه، فإن نجا من الموت كانت الخرزة شغالة وإلّا فلا.

لا يختلف مصدر هذه الخرزة في لا عقلانيته عن بقية الخرز، فهم زعموا أنّها تتكوّن من الذئب حين يأكل بنات الجنّ في الأشهر الثلاثة الأخيرة من السنة. يظلّ الذئب يعدو في الفيافي باحثاً عن بنات الجن، فإنّ رأينه تحوّلن إلى خرز فما يعود بإمكانه أكلهنّ[1].

(1) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 189.

الحق أن تلك الحكايات أبعد ما تكون عن العقل، لكنّ ذلك لا يمنع من وجود من هو مستعد أن يحلف بالعباس على أنّه رأى أفعال الخرز بعينيه. سواء كانت للرزق أم للنساء، للمحاكم أم لحظوة السلطان. كلهّا تشتغل و«عال العال» ولا تتطلّب غير «فركة» وتبدأ في التفاعل.

***

عدا الحكايات الطريفة والعجيبة التي تروى عن الخرز، ثمّة أدبيات في التراث العربي وثّقها لنا أرباب اللغة وأساليبها تتعلّق بهذا الجانب الماورائي. فلكلّ خرزة فعل لا يظهر أثره ما لم يرافق عملية التشغيل قراءات معينة، كقول صاحبة «الهنّمة» التي يجتلب بها الرجال: «أخذته بالهنّمة، بالليل زوج وبالنهار أمه»[1]، أو قول صاحبة «الدردبيس»، وهي خرزة سوداء تشفّ مثل لون العنبة يتحبب بها النساء لبعولتهن: «أخذته بالدردبيس، تدرّ العرق اليبيس، وتذرّ الجديد كالدريس»[2]، أو قول صاحبة «العطسة» التي يتجسّد عملها في إيقاع المرض بالرجل وموته: «أخذته بالفطسة، وبالثوباء والعطسة، فلا يزال في تعسة، من أمره ونكسه، حتى يزور رمسه»[3].

كذلك هنّ يقلن لتفعيل خرزة «الهوّابة»: «هوّابه هوّابه، البرق والسحابه»، ولتفعيل «أشفى» يقلن: «جلبته بأشفى، فقلبه لا يهدأ»[4]. ناهيك عن السلوة أو السلوانة التي تُسقى للعاشق كي يسلو المحبوب، وفيها يقول عروة بن حزام:

جعلـت لعرّاف اليمامة حكمة   وعـرّاف نجد أن هما شـفياني

(1) ينظر: التراث الشعبي، العدد التاسع، السنة التاسعة، 1978، مقالة الباحث جميل حسين الحريباوي «النفرات»، ص 171 ـ 189.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق، ص 188.

فقالا نعم تشفى من الداء كلّه وقاما مع العوّاد يبتدراني
فما تركا من رقية يعرفانها ولا سلوة إلّا بها سقياني[1]

أمّا الهمرة التي يستعطف بها الرجال، فتقول رقيتها: «يا همرة أهمريه، ويا غمرة أغمريه، إن أقبل فسرّيه، وإن أدبر فضرّيه». كذلك يقال في خرزة «الينجلب»: التي تستخدم للتأخيذ: «أخذته بالينجلب، فلا يرم ولم يغب، ولم يزل عن الطنب». وكذلك، هناك قراءات خاصة بـ«الينعة» و«الذبابية» و«السيح» و«السليماني» و«السمامي» و«الحديد» و«الدرّة» و«الجزع» و«البهرمانة» و«الجبسة». والأخيرة لا تزال تستخدمها النساء عندنا، وهي خرزة مدوّرة رمادية اللون، وتغتسل العاقر بمائها وهي تقول «يا حبسة، انفكت الجبسة». وقالوا إنّها تغتسل بها العروس، لغرض الحمل، فيقال لها من قبل رفيقة لها: «ما اسمك؟ تقول ـ فانوس، انفكت جبسة العروس»[2].

شعبيّاً، يفهم «جبس» العروس، أي انحباس حملها، بوصفه علّة سحرية يسببها دخول نفساء عليها قبل بلوغ ابن الأخيرة الأربعين يوماً. ولفكّ «الجبسه»، تصاحب الزوجة المجبوسة أمّها إلى بيت من كانت السبب في جبستها. ويفترض أن يكون الذهاب خلسة في الليل. وبعد الوصول، على الزوجة أن تتبول في عتبة دارهم، ثم تطرق الباب بـ«راس بصل يابس»، ثم ترمي رأس البصل في بيتهم وتهرب[3].

لماذا تجبس العروس بدخول النفساء عليها؟ أو بدخولها على النفساء؟ وما علاقة البول في عتبة الدار بإبطال السحر هذا؟ ما رمزية

(1) التراث الشعبي، العدد الثامن، السنة الثامنة عشرة، 1988، التأخيذ والخرز، أحمد حمودي السامرائي، ص 62.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) أوابد الولادة، حامد أحمد الصراف، مقالة، مجلة لغة العرب، الجز الخامس، السنة الخامسة، 270.

رأس البصل اليابس الذي يُدق به الباب؟ عناصر قد لا تبدو مترابطة، لكن التمعن فيها قد يقودنا لبعض الإضاءات.

ثمّة أولاً ما يمكن اعتباره سحراً تشاكليّاً[1]. فالنفساء التي لم تتجاوز الأربعين يوماً من نفاسها قد تكون خطيرة على من تشاكلها، أي العروس الجديدة التي يفترض أن تحبل مثلها. وذلك من ناحية انتهاك تلك النفساء للقاعدة التي يجب أن تلتزم بها، أي كونها نجسة ولم تتطهر بعد. لكأنَّ لعنتها تصيب العروس الجديدة فـ«تُكبس» وتُحبس عن الحمل. من هنا، يأتي التبوّل طارداً لتلك اللعنة، لجهة أنه نجاسة تشاكل نجاسة النفساء، ويتعاضد ذلك مع رأس البصل اليابس الذي يُدق به الباب، فهو ذو رائحة كريهة ويتحاشاه الناس لهذا السبب.

ثمة ممارسة أخرى أكثر غرابة وهي أن تذهب العروس مع أمّها إلى مقبرة اليهود[2]، ثم تقفز من فوق سبعة قبور. وأثناء القفز، تأخذ الأم من قرب كلِّ قبر قليلاًمن التراب. وعند العودة، توضع تلك الكمّية من التراب في الماء، وتغتسل به العروس المجبوسة. وفي طقس آخر، تذهب «المجبوسة» مع فتاة قد انقطع طمثها الى المقبرة، ومعها سبع تمرات. ثم تتنقّل المجبوسة من على سبعة قبور وخلفها الفتاة. وعند كل قبر، تأكل المرأة تمرة ثم ترمي نواتها وراءها، فتلتقطها الفتاة مع قليل من التراب. بعد ذلك، تذهب المرأة والفتاة الى المدبغة، وتنظر الأولى في بئر ثم تأخذ منها قليلاً من الماء وتذهب به الى الحمام. وتقف تلك الفتاة

(1) هو نوع من سحر المحاكاة «لإلحاق الأذى والدمار بأعدائهم عن طريق إيذاء أو تدمير صورهم، اعتقاداً منهم أن من يلحق بالصورة من شر وضرر يلحق بصاحبها»، ينظر: الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، جيمس فريزر، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، الجزء الأول، ص 112.

(2) تعكس هذه الممارسة نوعاً من ثقافة الكراهية تجاه اليهود التي تقوم عليها الثقافة الاجتماعية للمسلمين، وإيرادها هنا يأتي للتوثيق فقط.

وتسكب على رأس المرأة من ذلك الماء بعد أن تضع فيه النواة والتراب وتصبّه ثلاث مرات.وفي كل مرة تسأل المتزوجة: ما اسمك؟فتجيب :اسمي حبسة، فتقول لها:انفلت الجبسه، ثم تسألها: ما اسمك، فتقول : ناقة، فتقول لها : انفلت العاقة. ثم تسألها : ما اسمك، فتقول ـ عروس، فتجيبها: انفلت جبسة العروس[1].

ناهيك عن ذلك، تُفك الجبسة بأخذ العروس قليلاً من دم قتيل قُتل حديثاً، وتنقيع قطعة قماش به، ثم عليها أن تضع تلك القطعة الملوّثة بالدم في الماء، وتغتسل به. هنا، يفك «الجبس» بملامسة شيء من موات، على اعتبار أن تطهير العروس الملعونة من قبل النفساء لا يتم من دون دحر السحر برمز من موات، وهو ما يقدّمه تراب القبر أو دم القتيل.

الحال أن السحر كلّه يقوم على هذا المنطق، منطق قهر الأعمال الشريرة بأعمالٍ من سنخها، ولكن ذات وظيفة مناقضة. في الجنوب مثلاً تعمد النسوة العواقر لمباغتة العرسان الجدد أثناء الزفاف، إذ يباغتنهم ويرخين أحزمتهم من دون أن يشعروا بذلك. ويفعلن الأمر نفسه مع القادمين من الحج، ما يعني انفكاك حبسة أرحامهن. العلاقة بين الرحم والحزام بوصفه كناية عن ظهر الرجل واضحة، مثلما هي واضحة العلاقة بين الزفاف وممارسة العمل السحري، فالاثنان يرتبطان بالجنس والولادة.

لا يقف معنى «الفكّ» هذا عند المرأة فحسب. فالرجل يمكن أن «يحبس» أيضاً، فلا يقرب عروسه في ليلة الزفاف. وقد عرفت القرى والأرياف حتى وقت قريب ما يسمى «فكّاك العناعنه»، وهو رجل يدور على حماره ويصيح ببضاعته التي هي كلمات يلقيها على الأزواج ممن يواجهون صعوبة في ليلة الدخلة.

(1) أوابد الولادة، حامد أحمد الصراف، مقالة، مجلة لغة العرب، الجز الخام، السنة الخامسة، ص 270.

ليس هذا كلّ شيء، فهناك ممارسات أخرى تعمل العمل نفسه، وكلها مغرية للذهن دائماً للعثور على تأويلات لها. ومن ذلك أن ترتقي العروس المجبوسة سلّم منارة جامع، وأثناء ذلك الصعود، تجمع الأم تراباً من كل «بايه» في ذلك السلم. وعند العودة إلى البيت، تغتسل العروس بمزيج من الماء وذلك التراب. وثمة طرق أخرى ذات تأثير سحري مماثل، كالاغتسال بماء يغمر قطعة لحم مقطوعة من ذكر ولد ختن للتو، أو أخذ قليل من تراب سبعة مزاريب متجهة نحو القبلة، ووضعه في الماء ومن ثم الاغتسال به، وإلى آخر هذه الممارسات التي يجمع بينها منطق واحد هو مزج عنصر ما بالماء ومن صبّه على الممسوس. شيء من هذا ربما فعلوه مع مجنون ليلى لتخليصه من «سوادين» العشق، فكان أن قال وكأنه منفصل عن نفسه:

وجاءوا إليه بالتعاويذ والرقى وصبّوا عليه الماء من ألم النكس
وقالوا: به من أعين الجنّ نظرة ولو عقلوا قالوا به أعين الأنسِ[1]

***

يحيل الاغتسال بمياه ذوّبت بها أتربة قبور أو غبار دكّات سلّم، أو أي شيء آخر، إلى «موتيف»،أو نمط مثالي يحتفظ به الإنسان من متخيّل السحر. والأمر هنا مطابق تقريباً لما كان يفعله العرب مع خرزة «السلوانة» المستخدمة في غسل قلوب العشاق من معشوقيهم. فالخرزة هذه إنما تستخرج من أتربة القبور، وتسقى للعاشق أو تخلط مع الماء كي يغتسل بها. واختيار هذه الأتربة لم يرد اعتباطاً، فهي رمز للموات والجدب. لعلهم اعتقدوا أن ملامسة الموت للجوف وسريانه في دم العاشق يؤدي إلى موت الحب في قلبه. لذلك تحدّى أحد الشعراء «السلوانة» وقال: شربت على سلوانة ماء مزنة.. فلا وجديد العيش يا

(1) ذم الهوى، ص 367.

مي ما أسلو[1]. ومثل هذا قاله الشمردل متحدياً أيضاً: ولقد سقيت بسلوة فكأنما..قال المداوي للخيال بها ازددِ[2]. فضمير الشاعر يوقن أن ماء المزنة التي هي رمز الحياة، كفيل بإبطال مفعول «السلوانة» التي هي رمز الموات.

لكن، رغم هذا، تظلُّ «السلوانة» عدوّاً للعشاق، بدليل أن أعرابياً رأى ذات يوم امرأة على بعير وهي تنشد: سُقينا سلوة فسلى كلانا.. أزال الله نعمة من سقانا. فسألها عن حكايتها فقالت ـ كنت أهوى ابن عمٍّ لي، ففطن لي بعض أهلي، فسقاني وإياه شيئاً يسلي كلّ منّا عن صاحبه فسلينا[3]. أي إن العملية كلها تبدو مضاداً نوعيّاً لاختلاط قلوب العشاق وانعجان بعضهم ببعض.

الأحرى أنّ العملية كلّها تدور حول مفهوم «العجن». هذا المفهوم الذي تزخر ذاكرتنا الميثيولوجية واللغوية بتجسدات كثيرة له. في الكناية مثلاً، قد يقول أحدهم إنّ «فلاناً معجون بدمي»، بمعنى أنه أحبّه لدرجة بات يشعر معها أنه ممتزج به امتراج العجين بالماء. وترتبط الكناية هذه بسلسلة قد تقال للتغزّل وإظهار المحبّة، سواء للمعشوق أم لغيره ممن نهوى، كقولهم مثلاً: فلان يصعد وينزل ويه النفس، أو قولهم: فلان ياكل ويشرب وياي، أو قولهم في المثل: فلان وفلان دهن ودبس، أو طـ.....بفد لباس، والخ.

شخصياً، تثيرني الكناية الأولى أكثر من غيرها. أعني قولهم: فلان معجون بدمي، ذلك أنها تشي برواسب ثقافية شكّلت بعضاً من ملامحنا. ثمة، في العبارة المجازية، مثلاً، عنصران رئيسان هما العجن

---

(1) التأخيذ والخرز، أحمد حمودي السامرائي، التراث الشعبي، العدد الثامن، السنة الثامنة عشرة، 1988، ص 62.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه .

والدم. العجن جاء مرتبطاً بالمعشوق، بينما ظهر الدم بعائديته للعاشق. المعشوق هنا مفعول في حين يبدو العاشق فاعلاً. أمّا اختيار الصيغة الاسمية للعبارة، فجاء لتقوية استمرار الفعل وأبديته، إذ لو قيل: فلان انعجن بدمي، لتبدلت الدلالة وضعفت لجهة أن الجملة الفعلية لا بد لها من بداية في الزمن بينما الاسمية تبدو وكأنها أزلية ومستمرة للأبد.

هذا من ناحية اللغة، أما من ناحية الاستعارة، استعارة العجن، فإنها تحيل لأقدس فعالية يقوم بها المزارعون، وهي عجن الدقيق باليدين بعد خلطه بالماء، ومعلوم مدى القداسة التي يتمتع بها الدقيق والماء في ذاكرتنا، ذلك أن الماء أس الحياة خصوصاً في الحضارات النهرية وكذلك يبدو القمح مقدساً لدرجة أن العراقيين كانوا يقسمون بكل ما يرتبط به بدءاً من أرغفة الخبز مروراً بالتنور الذي يشوى به وانتهاءً بالرحى التي تطحنه.

تحدّثني إحدى قريباتي أنَّ بعض بقرات جدتها كانت قد سُرقت ذات يوم فاتهمت أناساً بارتكاب الجريمة. وكالعادة، جاء المتهمون ليعلنوا عن استعدادهم كي يحلفوا عند مرقد «الواوي»، وهو قبر يقع قرب سلفهم لرجل مبروك اسمه فلان الواوي. لكن المرأة، في لفتة مفاجئة، رفضت أن يقسموا عند الضريح بل اختارت الرحى التي تطحن بها الدقيق ليحلفوا عليها. وبالفعل أقسم المتهمون كذباً بعد وضع أيديهم على الرحى، فنالهم عقاب رهيب في اليوم ذاته.

عدا ذلك، فإنَّ عملية خلق الإنسان عجناً بيدِ الرب راسخة في الضمير، فآدم التوراة والقرآن نُحت من «طين لازب»، ثمّ تصوّر بـ«صلصال كالفخار»، حتى إذا اكتملت هيأته نفخ الله فيه من روحه فكان بشراًسويّاً. ولكن قبل الأديان التوحيدية، كان العراقيون قد تخيّلوا الأمر عينه، فآمنوا أنّ الإنسان خلق من الطين أيضاً، غير أنهم استبعدوا الماء من عملية العجن الإلهي وافترضوا الدم بديلاً عنه.

يرد هذا التفصيل في ختامِ معركة «مردوخ» ضد قوى الشر التي قادتها «تعامات» وحبيبها «كنغو» في«أسطورة الخليقة البابلية»؛ ينتصر»مردوخ» ويمزق جسد «تعامات»، الطامحة هي وزوجها إلى السيطرة على العالم. ثم يخلق من أحشائها السماء والأرض. أمّا «كنغو»، القائد المتمرد، فتقرر الآلهة إعدامه بعد ربطه ودقّه بالمسامير. ثمّ يسفحون دمه ويستخدمونه في عجينة غريبة لخلق الإنسان. كانت تلك العجينة عراقية المزاج والشكل واللون وحتى الرائحة، عجينة فيها خير وشر، لين وصلابة، استكانة وتمرّد. فيها ما في ذلك الإله الخاسر، عاشق «تعامات»، من تناقصاتٍ وجدل، و تبجح وضعف[1].

لا أدري كيف أفّسر الأمر، لكنّ الكناية الأولى، فلان معجون بدمي، أحالتني لتلك الأسطورة التي صاغها خيال جامح، وربما فسّر بها، من حيث يدري أو لا يدري، طابع الدموية الذي وسم رؤيتنا للحبيب، فالأخير عندنا دمٌ يجري في العروق وقلبٌ ينبض في الجسد، وعينٌ تنظر للعالم، وفلذة كبد لولاها لما عشنا لحظة واحدة. إنه «كنغو» اللعين، المتناقض من الداخل، الذي نحبّه حد العبادة، ونمقته حدّ القتل، فتأمّل أعانك الله!

***

..ومما ترويه العجائز أنّ سلطاناً قرر الرحيل مع وزيره للصيد. وفي الطريق انتبها لعجوز يقف على ساحل بحر ويقوم بعملية مثيرة؛ كان يمسك «زهمولاً» من الطين ويكوّره ثم يتناول «زهمولاً» آخر ويكوّره باليد الأخرى، ثم يقول: هذا فلان ابن فلانة وهاي فلانة بت فلانة. ثم يمزجهما ويرميهما في البحر. حين رأى السلطان ذلك تعجّب ثم دنا من الشيخ وسأله عما يفعل، فأخبره أنّه الملاك الموكّل بالقسمة والنصيب، وأن هذه «الزهاميل» تمثّل أناساً من الجنسين لا بد أن يقترن

---

(1) ينظر مثلًا: مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 79.

بعضهم بالآخر[1]. حكاية رمزية ممتعة لها تكملة طويلة صاغها الذهن الشعبي لتفسير اقتران الذكور والإناث رغم تباعد المسافات واختلاف المنحدرات.

القسمة تريد هذا والنصيب يفرضه. بل إن مفردتي «القسمة»و «النصيب» للتين اختارهما الذهن للتدليل على فكرة الاقتران لا يحتملان خيالاً آخر غير ما روته العجائز: اللي إلك ما يصير لغيرك، واللي لغيرك ما يصير إلك.

ثمة، بالأحرى، قسمة مقدّرة كما يعتقد الذهن البشري، ونصيب مكتوب في جبين المرء من المستحيل تبديله بحسب رغباتنا. ومع هذا، لا يتوقف الناس عن محاولات التأثير في «المكتوب» بإضافة حرف أو حذف حرف، وما السحر سوى الأسلوب الأكثر مضاء في هذا الشأن.

إن ذلك غريب حقّاً، وهو ينتمي لجملة من التناقضات التي عُرف بها الإنسان. ولا عليكم من مستوى هذا الإنسان ثقافياً، فقد يصل الإيمان بهذه العوالم لبعضٍ من يفترض أنهم عقلانيون من بيننا. يحدّثني أحد الأطباء مستغرباً أنه فوجئ، ذات يوم، في غرفة استراحة الأطباء، في المستشفى التي يعمل بها، بمجموعة من زملائه وهم يتناقشون في فعالية بعض القراءات السحرية لعلاج أمراض معينة. كان الطبيب يبدو غير مستوعب لما رآه ويتحدّث عن مشاهدته بكثير من الاستغراب.

قلت له إن المسألة هذه من أعقد المسائل، ولا يمكن تفسيرها عقلانياً. واسترسلت مشيراً إلى فكرة أنَّ حاجة الإنسان للاعقلانية تبدو غريزية كما يقول عدد من الأنثروبولوجيين، ويصعب زوالها أو تشذيبها مهما تقدّم الوعي. لكأنما ثمّة، في عقل أي إنسان، منطقة مخصصة لاستقبال هذه الماورائيات والإيمان بها، حتى لو كان هذا العقل علمياً أو رياضياً أو مؤمناً بالفلسفة المادية.

---

(1) ديوان التفتاف، الأب أنستاس الكرملي، ص 350.

إن المتخيّل الذي نملكه دليل لا يقبل الشك على قوّة هذه النزعة وتأصّلها في عقلنا اللاواعي، سواء كنّا رجالاً أم نساءً، وسواء جاء المتخيل متعلقاً بأمور الاقتران بين الجنسين أم بأي أمر آخر كالأمراض أو الغنى المادي أو غير ذلك.

في ما يتعلّق بمتخيّل «القسمة» و«النصيب»، ومجاهدتنا التأثير فيهما، لدينا ما لا يُحصى من الوسائل غير العقلانية التي نستخدمها للتأثير في المقادير. وأبرز هذه الوسائل ما عرضه السحرة في كتبهم حيث تنقش أسماء المعشوقين وسط أوفاق وأرقام، وحولها أسماء عفاريت مهمتهم إحضار الأسماء أو جعل أصحابها لا يهجعون عن محبة من يراد محبتهم. تقول إحدى التعاويذ: «تكتب على بيضة دجاجة سوداء بنت يومها ويكون يوم الاثنين أو يوم الخميس بعد أن تغسلها وهذا ما تكتب على البيضة: ال ل هـ و ك ي ل ك هو ي ال ه ال توكلوا يا خدام اسم الله الأعظم بجلب وتهييج ومحبة ومودة كذا الى كذا الوحا العجل الساعة بارك الله فيكم وعليكم، ثم تبخرها بمر بطارخ حجازي وتشويها بنار ليّنة هادئة. وقشرها واطعمها لكلب أو لكلبة ان كان ذكر وإن كان للأنثى أنثى، تدق قشرها ناعماً وتذوّبه على عتبة دار المطلوب»[1].

تستدرج كل تفاصيل الكون وأشيائه وتوظّف لإنجاز المهمة. أي حرف القسمة والنصيب عن مسارها أو تعديل ذلك المسار أو التعجيل به. في هذا المتخيّل العريض، تجد القمر والنجوم، الشمس والتراب، ترى النار والماء، وتنظر للحيوانات وأعضائها. تجد الطيور الوحشية والأليفة، تطالع جريد النخيل وتتلمس هسهسة الأوراق المحترقة. كل ما في الوجود يُوظّف لـ«فائدة المحبة». تقول إحدى التعازيم: «تقرأ ليلة

(1) سحر الكهان في حضور الجان، عبد الفتاح السيد الطوخي، المكتبة الثقافية ـ بيروت، ص13.

14 من الشهر العربي أمام القمر عدد واحد وعشرين مرّة، تقول : يا قمر يا منوّر، يا وجه مدوّر، وحياة العفاريت والجن مصوّر، تجيب لي فلان ابن فلانة سكران وفي حبّي متحيّر، يجيني سريعاً، يمسك نهودي ويبوس خدودي، هوف هوف يجيني ملهوف، حاس حاس ولا يسمعش كلام الناس»[1]. وعند عبارة «يمسك نهودي»، على الفتاة أن تمسك نهودها. وكذلك حين تقول «يبوس خدودي»، فإن عليها أن تمسك خدودها بيدها وتبوس يدها[2].

تبدو هذه التعويذة المصرية شديدة الطرافة وقد تذكرك فوراً بأجواء الأفلام المتدنية المستوى. لكن طرافتها نسبية، ذلك أنّ ثمّة الملايين من العشاق يؤمنون بها ويمارسونها وغيرها كل يوم، فتأمّلْ أعزّك الله.

***

الأطرف من هذه اللاعقلانيات ما قرَّ في ذاكرة الحكاية الشعبية من تلخيص رمزي مثير لرغباتنا الداخلية. ومن هذه الرغبات الاقتران بالجنس الآخر الذي قد يتأخر مجيئه أو يمنع من الاقتراب منّا. في واحدة من أروع الحكايات، تصاب ابنة أحد السلاطين باليأس التام من مجيء فارس أحلامها بسبب رفض أبيها لكلّ من يتقدم لخطبتها من فتيان البلد. وهنا تبيّت الفتاة في نفسها أمراً فتطلب منه أن يحظر لها حمل تراب أحمر، ثم«كامت من كلتله لبوها، حضرت الطشت وأبوها هم وصه وجان يجيبولها. من جابولها، كامت وحطته بالطشت ينكع عشر تيام، ومن بعد العشر تيام كامت جابت ماي ورد، وكامت اتلكلك بالطين وجان تسويه بشكل رجال، وكامت تصلي وتقره، تصلي وتقره، يجي عشر تيام، عكب العشر تيام، كامت دعت وجان يعطس ويصير ولد

(1) المصدر السابق نفسه، ص 8.
(2) المصدر السابق نفسه.

يجي عمره خمصطعش سنه، لكن حلو، حلو أبيض أحمر، مثل الجواهر يشتعل، وجان تجي عله أبوها وكالت له هسه أكطع لي مهر، كام كطع لها مهر، وجان يدخل عليها وسمته مسكي سلطان»[1].

إنها تخلق لنفسها زوجاً بعد تعذّر مجيئه. يتفتق ذهن الحرمان عن حل يحيلك على الفور لذاكرة الأساطير والخرافات، إذ يخلق الشريك شريكه بعد أن يعجز عن العثور عليه. وهو ما يجري في حكاية أخرى أكثر غرابة، وفيها ينجح ثلاثة رجال، في ظروف غريبة، في خلق فتاة، الأول منهم نجاّر، والآخر خيّاط، والثالث «ملّا». تفيد الحكاية أن الثلاثة كانوا يوماً في الصحراء في شأن ما، ثم يقررون التناوب في الحراسة. وفي نوبة النجّار، وبينما الظلام مدلهم، يقرر الرجل قضاء الوقت بصنع تمثال من الخشب يمثّل فتاة شابة. ثم ينشغل بنحت التمثال حتى يكمله قبل تسليم نوبته لصديقه الخيّاط.

ولما يتسلّم الخيّاط الحراسة، يلاحظ تمثال الفتاة فيعجبه، ثم يقرر خياطة ثوب له. خلال ساعات، يكمل صنع الثوب ويلبسه للفتاة الخشبية، فتبدو كما لو كانت فتاة حقيقية. ولما يأتي دور«الملّا» في الحراسة، يرى الفتاة، ويدهش من جمالها. يلمسها فيكتشف أنها من الخشب، ثم يقرر قضاء نوبته في الابتهال إلى الله أن يبعث فيها الحياة كي تكون زوجة له. وبالفعل ما أن تنتهي نوبة الحراسة، حتى يفاجأ «الملّا» بالفتاة الخشبية وقد بعثت فيها الحياة بأمر الله، فتكون من حقه من دون رفيقيه.

ثمة، في هذا النوع من الحكايات، تجسيد لرغبات داخلية عن طريق الاستعانة بالسحر التشاكلي. ومن المؤكد أن الإنسان الذي صاغ مثل تلك الحكايات كان بحاجة ماسة لطريقة يعبّر فيها عن المسكوت عنه في لا وعيه. وليس الاقتران بالجنس الآخر فحسب، بل التحصّل على الأطفال بالنسبة للعواقر. في سومطرة مثلاً، «تصنع المرأة العاقر دمية من الخشب

(1) ديوان التفتاف، الكرملي، ص 377 .

لطفل تحمله في حجرها على أمل أن يؤدي ذلك إلى تحقيق أمنيتها»[1] كما ينقل فريزر. وفي مكان آخر، تطلب المرأة من أحد الرجال من أصحاب العائلات الكبيرة العدد أن يصلي من أجلها لروح الشمس، ثم تصنع دمية من القطن الأحمر وتضمّها بين ذراعيها كما لو كانت ترضعها[2]. فذلك كفيل بتحقيق الحلم في ما بعد كما يوقن الذهن الإنساني.

***

يمكن القول إنّ هذه البلاغة تنتمي لما يمكن تسميته«المسرحة الرمزية» لرغبة المرأة المسكوت عنها. وهو أمرٌ يخصّ الإنسان عموماً، لكنه يرتبط بالنسوة أكثر لأسبابٍ اجتماعية لا تخفى. فصاحبتنا مستضعفة ولا حيلة لها في التعبير عن رغباتها علناً. لذا تلجأ لبلاغة المتخيّل مستحضرة تراثه العريق لإنجاز ما تريده، أو لتطمين حاجاتها عبر متنفس السحر والطقوس الرمزية. أعني الطرق اللاعقلانية التي تمتّد بصلاتها إلى مرحلةٍ حضارية ولّت، لكنّ بعضَ شظاياها عبرت الحقب والعصور لتصل إلينا، فصرنا نمارسها من دون أن نعي أصولها المغرقة بالقدم.

تتحول كل أشياء العالم إلى عناصر واكسسوارات في هذه المسرحية التي يصطنعها الإنسان للتأثير في المقادير. الأثواب والرياح، السلالم والمنارات، وكلّ شيء آخر. في بغداد مثلاً، اعتادت المرأة التي يتأخر زواجها أن تتعنّى إلى جامعٍ ذي منارة برفقة صاحبة لها ومعهما ثوب. ثم ترتقي الرفيقة سطح الجامع، وإن أمكنها الوصول لأعلى المنارة فعلت. ثم من هناك، تطرح الثوب في الهواء باتجاه الفتاة المنتظرة فرجها. فإن هبط الثوب مفتوحاً يتلاعب به الهواء، دلَّ ذلك على قرب الزواج، وإن هبط ملفوفاً كان العكس[3].

---

(1) المصدر السابق، ص 112.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) أوابد الولادة، حامد أحمد الصراف، مقالة، مجلة لغة العرب، الجزء الخامس، السنة الخامسة، ص270.

يكمن تأويل هذه الممارسة، برأيي، في ارتباط الثوب بالزوج بوصفه ستراً للمرأة بقرينة قوله تعالى «هن لباس لكم وأنتم لباس لهنّ». يعضّد هذا شكلُ الطقس السحري عموماً إذ يدور حول مفهومي الانفتاح والانسداد اللذين يتصلان بالجنس. أمّا اختيار منارة الجامع، فيرجع لجذور رافدينية قديمة كما أحسب، إذ كانت الكاهنات يتخذن قبباً في أعلى الزقورات لممارسة طقوسهن، وهو أمر ما زال سارياً في بعض أعمال السحر.

قريب من هذا، يعمد إليه أهل العريسين، في الجنوب. إذ يفتحون كل الأقفال والأبواب والروازين أثناء عقد القران، فذلك يؤدي إلى فتح أبواب السعادة والرزق أمام الزوجين، بحسب اعتقادهم.

***

ربما سيجابه ما كتبته عن النسوة اللواتي يتخذن السحر للتأثير في الأقدار بردود فعل سلبية من النساء المتمدنات والرجال المتحضرين. لعل إحداهن ستتذكر المثل الذي يقول: «لا أريد الرجل بالسحوره، ولا الولد بالنذوره»، على اعتبار أن النساء لا يحتجن للأسحار كي يحصلن على زوج، مثلما لا يحتجن النذور لإنجاب الأولاد. فهن خصبات وجميلات، مرغوبات من الجنس الآخر وولودات في الوقت نفسه.

إنّ ذلك صحيح، لكنَّ الصحيح أيضاً أن النذر والتعويذ والتأخيذ شغفٌ إنساني قديم ومتجدد في الوقت نفسه. وبعضه يرتبط بالمرأة حصراً لعظم المظالم التي طالتها بسبب سيادة الذكر. إنها مطالبة على الدوام بإرضاء الأخير والاستحواذ على قلبه إن كان معشوقاً أو توفير وريث له إن كان زوجاً. ثمّة بهذا الجانب الكثير مما يمكن الوقوف عنده، ومن ذلك مثلاً معالجة العقم والإجهاض المتكرر وموت الأولاد في صغرهم عن طريق التعاويذ والطقوس السحرية.

يمكن القول، بهذا الصدد، إن ثمّة، في أنساقنا الثقافية، إلقاء لمسؤولية

هذه العلل على المرأة وليس الذكر. وهذا يعكس نظاماً من القيم الثقافية ذي طابع ذكوري. لهذا تراهم يلومون الأنثى زاعمين أنها تأتي ومعها «كرفتها»، أي طالعها بخصوص الزوج.

مصدر «الكرفة» عربيٌّ، ويرجع لـ«القرف» أي لحاء الشجرة أو قشرتها، ومنه قالت العرب: تقرّف الجرح أي تقشّر، ومنه أيضاً صيغت مفردة «اقتراف» أي ارتكاب وقد ورد في الحديث: رجل قَرَف على نفسه ذنُوباً، أَي كَسَبَها[1]. والنتيجة أنّ أصل «كرفة» المرأة إنما يكمن في كونها شبيهة بالقشرة التي تخبئ شيئاً ما، فهي إمّا أن تفجر ينابيع الخير والبركة، أو أن تُخرج الشرور والفقر من تحت رجلها. والعرب تقول: فلان قرفني أي اتهمني، فالقرفة هي التهمة أيضاً، ولذا يقولون: سل بني فلان عن ناقتك فإنهم قرفة، أي تجد عندهم خبرها[2]. والطريف أنهم يضعون المرأة بموازاة شيئين هما البيت والفرس، أو السيارة حديثاً. وهذا ما يرد في كناياتنا كقولهم: مو خوش كرفة، أو مو خوش كصّة، أو قولهم في الدعاء: إن شاء الله كصّتها خير عليك، وغير ذلك. وللشاعر أبو الغمسي رباعية جميلة يقول فيها:

يبـو معنّـه وعيـن مدكـوك الفكـر
ومـن تطـب للبيـت زاحـت كل فكـر
بيهـن تعـاون رجلهـا عـل الفكـر
وبـيهـن تجيـب الفكـر وتعاونـه[3]

لهذا فإنَّ صاحبتنا مضطرة لاصطناع ما يحسّن «كرفتها»، فتراها تذهب للعرافين لتخليصها من «التابعات»، أي الجنيات اللواتي يحاربنها من

(1) ينظر، لسان العرب، المجلد التاسع، ص 279 ـ 280 .
(2) المصدر نفسه: ص 280.
(3) ينظر: دراسات في الأدب الشعبي العراقي وأغراضه، كامل سلمان الجبوري، مؤسسة البلاغ، دار سلوني، ص 286.

دون أي سبب. ولا يقتصر الأمر على هذا، بل يشمل أيّ عارضٍ يؤخر الحمل أو يؤدي إلى موت الجنين في البطن أو بعد الولادة. وقد تسأل المرأة بعض العارفات من بني جنسها، خصوصاً «العجايز»، عما يتوجب فعله لتجنب مثل هذه المشكلات. وغالباً ما تكون الحلول سهلة ولا تتطلب سوى التلفظ ببعض كلمات سحرية أو وضع تعاويذ معيّنة أو مواد لها مفعول السحر الوقائي، مثل السكين التي تُوضع تحت وسادة الجنين، أو العصابة الحمراء التي يُربط بها رأسه، أو«الخضرمة» التي تعلّق في قماطه، والخ.

نعم، هكذا توسّلت نساؤنا المسكينات بأيّ سلاح سحري لتمشية أمورهن، ولسان الحال يقول: ربي سترك لا النوب يطلقوني هالظلّام.

***

مع هذا، ثمّة ما يجب أن يقال أنثروبولوجياً بهذا الشأن أيضاً، بعد أن تفكرنا بعلله السيكولوجية. وأعني ذلك الرأي الذي يربط السحر بالمرأة كونها كانت تملك العالم كلّه. وكان لديها مفاتيح العلوم والمعارف وتدبير الأشياء. وأن هذه الملكية تحيل لمرحلة الحضارة الأمومية التي انقلب عليها الرجل لاحقاً.

يعود هذا الرأي الجدير بالاحترام للمفكر السوري فراس السوّاح. وفيه يطرح فكرة أن المرأة كانت مسؤولة عن الاتصال بالعوالم السرية، وكانت وسيلتها لذلك هو السحر. ويضيف أن الأنثى بواقع تكوينها الجسدي والنفسي أكثر قدرة على تحقيق مثل هذه الصلة من الرجل، فنفسها أكثر شفافية ورقّة، وإحساسها الباطني دوماً لا يخيب. وعدا هذا، فإنّ أحلامها نبوءة وكشف، وجسدها كان دائماً مستودعاً للأسرار العشتارية التي طالما نبّه لها الباحثون[1]. لهذا، كانت المرأة هي الساحرة الأولى، وعن طريق قدراتها السحرية مارست سيطرتها على الرجل

(1) ينظر، لغز عشتار، فراس السواح، ص256.

لزمن طويل. لكن الرجل تمكّن لاحقاً من الانقلاب عليها، وكانت أولى خطواته تتمثل في اغتصاب صلاحيات السحر منها [1].

لا ينسى السوّاح، مترسماً خطى فريزر، التذكير بتلك الصور الموروثة التي يحتفظ بها متخيّل القبائل البدائية عن نشاطات السحر التي تنفرد بها المرأة دون الرجل. ففي قبائل «أونا»، مثلاً، تروى أسطورة ما أنّه في الأيام القديمة كانت فنون الشر وقفاً على النساء اللواتي كن يجتمعن في محافل سرية خاصة لا يجرؤ الرجال على الدنو منها. وكانت البنات الصغيرات يُلقنَّ أسرار السحر عندما يقتربن من سن النضج. وفي تلك الدروس، كنّ يتعلّمن كيفية إلحاق الأذى والمرض لكل من يسيء إليهن من الرجال. ولهذا كان الرجال يخضعون لهن بالكامل [2].

لدينا، في المتخيل ما يشير لمثل هذه الرواسب، فالمرأة ذات كيد عظيم، «سحّارة مكّارة»، وهي، فضلاً عن رضاعتها مع إبليس من ثدي واحد، كما يقول المثل، تمتلك سحراً بالجسد وباللسان، سواء كانت شريرة كـ«تعامات» أم طيبة كإنانا.

هذا ما أكدّته كثير من الأساطير والخرافات في الشرق والغرب. لا نعني أسطورة إنانا التي مررنا بها آنفاً حين أعطاها أبوها تلك القدرات السحرية فقط، بل نعني أساطير عشتروت وإيزيس وأفروديت وعناة وبقية الرموز التي شكّلت متخيّل الإنسان.

***

عوداً إلى ما تقوله نسوتنا كناية عن استهجان استعمال الأسحار والنذور: ما أريد الرجل بالسحوره ولا الولد بالنذوره. أقول إن هذا الاستهجان ربما يشير لأمرين، أولهما الخشية من عواقب السحر الشائعة في الذهن الشعبي. وثانيهما اعتداد المرأة بنفسها، إذ «يشين» عليها أن

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 257.،

تستخدم السحر لجلب أنظار الرجال. لكأن لسان حالها يقول: وآني شناقصني حتى ألجأ لأمهات السحورة!

أمّا الخشية مما يمكن أن ينتهي إليه السحر من انقلاب على صاحبه، فشائع، وعلّته تكمن في السحر ذاته كما يقول العارفون. فالسحر، برأيهم، مثل المعادلات الكيمياوية، لا يعمل إلّا بعناصر معلومة وفي أوقات محسوبة. فإن حدث خطأ ما انقلب السحر على الساحر وصار مجهول العاقبة. قد ينقلب عمل المحبة إلى الضد، واستبعاد جني قد يؤدي إلى استحضار عشيرته كلّها. ويستوي في الإيمان بهذا الرجال والنساء، ذلك أنّه شغف إنساني لا يخصّ جنساً بعينه.

الحال أن المؤمنين بهذه العوالم يتعاملون معها بيقين تام يتنافى مع العقل. قبل فترة مثلاً جمعتني الأقدار بامرأة طيّبة في غرفة انتظار بعيادة طبيب. كانت المرأة تتحدّث بالهاتف مع ابنها وهي عصبية وتكرر على مسامعه: خلّيه يطيّبها ويجيبها، جا هو يمرضها واحنه نبتلي بيها! وبما أن الفضول كاد أن يقتلني، فقد اندست زوجتي لتسألها عن القصة. ثم ما إن انتهت المرأة من المكالمة حتى شرعت تتشكى بصوت مسموع.

هنا استثمرت أم عيالي الفرصة وسألتها، فتدفّقت صاحبتنا بالحديث وكأنها كانت في انتظار سؤالنا. الحكاية باختصار أن ابنتها تعاني مشكلات صحية رهيبة بسبب أعمال سحر من ضرّتها. أعمال شيطانية لا تتوقّف، يعرف بها الجميع كما تزعم، بما في ذلك الزوج. ومع هذا، لا يقدر أحد على إيقافها نظراً لقوة السحر.

العلّة إذاً في وجود ضرّة. هذا ما تبدّى، فسألناها، وفقاً لذلك، عن سبب موافقتهم على تزويج ابنتهم لرجل متزوج، فقالت إنه استخدم السحر لإقناعهم. شلون يمعوده؟ سألتها، فقالت:ما كدرنا عليه، ظلّ يتوسل والولد ما قبلوا، لكن في يوم من الأيام، ذبح خروف بباب الحوش بالليل ومحد يدري شسوه من عمل، وبعدها انعمت عيوننا. تروي أنها

اكتشفت الدماء في الصباح في عتبة الدار، لكنها اعتقدت أن طفلاً قد جُرح، ولم يخطر في ذهنها أنه عمل شيطاني خبيث لجعلهم يوافقون على تزويج فتاتهم من ذلك الشاب المتزوج.

حين كانت المرأة متدفّقة في حديثها، كان ثمة فتى يجلس في العيادة أيضاً. كان الأخير يسمع ويدلي برأيه، وقد بدا من الغريب أنه لم يكن يقلّ عن تلك المرأة طيبة إيماناً بالسحر وأفعاله حتى إنه صار يذكر أسماء سحرة معروفين وينصحها بمراجعتهم. كان اليقين يشعّ من الأعين إلى درجة أنني تذكّرت قول النساء في الأمثال أيضاً وأيضاً: أم الدولة خابت وأم السحوره ما خابت.

قريب من هذا ما ترويه الليدي درور نقلاً عن أحد الضباط السياسيين البريطانيين في العراق، وكان الأخير قد روى لها أنه تلقّى ذات يوم من أبوين شكوى مريرة ومفادها أن شاباً استطاع الحصول على شراب المحبة «الناعوظ» وتدبر له طريقة حتى سقى ابنتهما به وجعلها تحبّه. ثم يروي ذلك الضابط أن الأبوين ذهبا بها الى رجل دين ليرقيها ويخلصها من ذلك السحر[1].

نعم، هو شيء أغرب من الخيال، شيء حيّر الإنسان منذ الأزل وجعله يربط بين العشق والسحر ربطاً لا تنفك عراه. والخلاصة أن لسان حال تلك المرأة المبتلاة بنسيبها «الساحر» ذكّرني برباعية لعبود الكرخي يقول فيها:

كلمن يودك دائما مترزّلْ ملدوغ لدغه ابجبدته ومتبزّلْ
أتريد تعرف كدرك بأيّ منزلْ ذب الخرز من جيبك ولا تسحرْ[2]

***

(1) ينظر: بلاد الرافدين، الليدي درور، 344.

(2) ينظر:. ديوان الكرخي، الجز الأول، طبع في مطبعة الكرخ ببغداد، 1933، ص 286.

وفي الأمثال يقولون: مثل دكّ حسنيّة، في أشارة لعدم اتقان عمل معين. وأصل المثل أن امرأة عظيمة الجمال اسمها حسنيّة كانت قررت يوماً تجميل وجهها بالوشم، فذهبت لـ «داكوكه» وطلبت منها وشمها. لكن «الداكوكه» المذكورة لم تحسن القيام بعملها، فشوّهت وجه زبونتها حتى صار أمرها مضرب المثل فقيل: مثل دك حسنيّة.

الطريف أن «الداكوكة» المذكورة لم تُذكر في المثل، إنما ذكرت ضحيتها، رغم أن الداكوكة الأحرى باللوم لأنّها المتسببة في تشويه وجه زبونتها. وعليكم الانتباه لدلالة الاسم جيداً، فهي «حسنية»، ولم تكن تحتاج لمن يجمّلها أساساً. لكنها، مع ذلك، تلهث مثل كل النساء وراء «الداكوكات»، مثبتة أن المرأة تظل مهجوسة بالتجميل ولو كانت الحسن بعينه.

على النقيض من المثل السابق، مثل دك حسنية، ثمّة مثل آخر يقول:دكاكه ودكت لبتها، أي ابنتها. وهو يضرب لدقّة وشم معين. وقد تعمّ الدلالة لتشمل أيّ عمل دقيق، على اعتبار أن المرء يتفنن عادة في عمله إذا ما كان مخصصاً لذويه أو معارفه.

أما صاحبتنا التي شوّهت وجه حسنية، فلنا أن نعرف أن «الدك» فن دقيق جدّاً، ويحتاج إلى كثير من الصبر كما يقول العارفون. إنه، أقرب ما يكون لفنون التشكيل والرسم والتلوين. لكنّ التحفة هنا ترسم على الجسد، على الأخير أن يحتمل آلاماً عظيمة وصولاًلـ«الغوه» ،المقصود بالمثل الشهير:«اللي يريد الغوه يصبر عله الأحوي». وبما إن «الأحوي» هذه سوف تنطلق مع دقّ الأبرة على الجلد، فإنّ على الواشمة إن تعمد إلى الخدع النفسية لإلهاء ضحيتها عن الألم المصاحب، فتراها تسرد قصصاً مشوّقة يراد لها أن تسلب ألباب الصبايا أو تترنم بالشعر الطريف أو تغني لحرف انتباه الموشومة عن العملية.

يقول أحد الفولكلوريين إن «الداكوكات» أيام زمان كن يحفظن

قصص العشاق وأشعارهم ويحكينها على مسامع الفتيات أثناء وشم وجوههن وسيقانهن وظهورهن. وعادة ما ترتكز ثيمة تلك القصص والأشعار على أنواع الوشوم التي تذهل قلوب الشبان، وتسهّل الإيقاع بهم في شرك المحبوبة الموشومة، المدكدكه[1]. والقرينة على ذلك ما توارد في الشعر والأغاني عن الوشوم ابتداء من الشعر العربي القديم حين قال أحدهم:

كأنّ خضرة نقش فوق معصمها شباك مسك على كفّ من البرد
فمن ملامقلتيه مـــــن محاسنها كـــــان الأمان لعينيه من الرمد

وانتهاء بما ورد على ألسنة الشعبيين. فهذا أحد الفتيان يشتم صبيّة بعد أن رآى وشماً على صدرها فيقول:

لفّـت اشـويحي الغـوه فـوك الصايـه
خلخلـت عكلـي الدكـه بيـن ثدايه[2]
بت الجلب مسويتها ساعه ام زنجيل!

وساعة أم زنجيل هذه ربما كانت صورة من صور الوشوم التي ترسم على الصدر أيام زمان. حينها قد تضحك الصبية متخيلة فتى أحلامها وهو يتأمل وشومها متحرقاً لها شوقاً ومردداً مع نفسه ربما: جانه يتخطه الحلو ومن الشغل تعبان، دكه براس الحنج لاهل الهوا نيشان[3].

عدا هذا المقطع أو ذاك، ثمّة أبوذيات وقطع من السويحلي والدارميات، كلها يتغنّى بالوشوم و«الدك» الذي يزيّن الأجساد:

ويـاي ظـل غـادي الجـدم دك دكـه
خلّـه ضلوعـي مـن الهجـر دك دكّـه

(1) ينظر: التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع، 1988، ص 31.
(2) الشويحي: نوع من الحلي شبيه بالطوق، الصايه: نوع من الثياب.
(3) نيشان: علامة.

من فوك وجناته الترف دك دكه
فيروزه وموسطه بذهب أحمر![1]

***

قبل أن آتي إلى الوشوم وحضورها المكثّف في متخيلنا، دعوني أقف ولو بشكل عابر عند أصل هذه الممارسة الإنسانية الضاربة بالقدم. ولسوف أقول هنا إن الفعالية قديمة، والدليل على قدمها أن التشكيلات التي ترى على وجوه وأجساد العجائز والمسنين في العراق مثلاً تذكّرك فوراً بالخطوط المسمارية وطرائق الكتابة السحرية. وأمامي الآن عدة صور لعجائز من الجنوب يمتدّ الوشم على أكفهنّ وأذرعهن ووجوههنّ بطريقةٍ توحي للناظر وكأنه أمام تعاويذ أو أوفاق من تلك التي تمتلىء بها كتب السحر. يظهر الوشم، في إحدى الصور، على عضد امرأة مستعيرا شكل شجرة بثلاثة أغصان متكوّرة، وفي إخرى، يبدو الوشم كما لو أنه أعواد من البردى ذات رؤوس مدببة. وفي صورة ثالثة، تنفتح كفُّ عجوزٍ بالدعاء إلى الله، فترى في ظاهرها تشكيلاً يشبه «الوفق» يتكون من ثلاثة مثلثات يقارب أن يكوّن فكّين مفتوحين.

إن ذلك ليوحي بالفعل أننا أمام محاولات سحريّة مارسها الإنسان للحدّ من أخطار معيّنة تحيق به. فنحن نعرف جيداً أنّ عقلية الإنسان في مرحلة طفولته الحضارية حاكت ظواهر الطبيعة عن طريق ترميزها عبر أشكال عديدة من بينها الرسم والرقص الطقوسي والغناء الديني وغير ذلك.

قد تكون صورة الشجرة الموشومة على الكفّ محاولة لاستحضار آلهة حارسة، مثلما قد يكون تصوير المثلثات تشكيلاً سحرياً لإبطال شرور بذاتها. كلُّ هذا ممكنٌ، في الواقع، كما هو ممكن ما يراه روبرستون

(1) لقد ارتكب معي المحبوب غلطة كبيرة، أحال ضلوعي بسببها مدقوقة دقّاً. ذلك الحبيب صنع وشماً فوق وجنتيه، وكان عبارة عن فيروزة تتوسطها شذرات حمر.

سميث الذي نقل لنا تلميذه جيمس فريزر رأيه في الوشم، وملخّصه أن الظاهرة تتصل اتصالاً وثيقاً بالمرحلة البربرية التي عاشها الإنسان حيث الجماعة هي الحامية، ومن دونها يمكن أن يقع المرء ضحية للأعداء المتربصين.

يرى سميث أنّ الوشم كان في البدء مجرد علامة لتمييز الجماعات بعضها عن البعض الآخر. كان شكلاً بدائياً ذا طابع إعلاني يُخطر الأعداء بهويّة الفرد، وأن وراء الأخير جماعة تطالب بدمه إذا ما قُتل. أمّا فريزر، فيفترض أنَّ القتلة كانوا يوشمون لتمييزهم أيضاً، مستدلاً على ذلك من فولكلور ديني ضارب بالقدم، وأشهر مصاديقه قابيل الذي طلب من الله أن يضع له علامة «كي لا يقتله كلّ من وجده». ثمّ يفترض أنَّ وظيفة تلك العلامة هي الحدّ من لعنة الأرض التي تشرّبت دم هابيل القتيل. ذلك أن القاتل، في ضمير الجماعات، يظل ملعوناً، ولا تتقبله الأرض، ويكون، من ثمّ، مطارداً من قبل شبح القتيل[1].

للخلاص من هذا، يصطنع القتلة لهم علامات منفّرة غرضها ألا تتعرف عليهم الأرض وأشباح القتلى الذين قتلوهم. والخلاصة أنّ فريزر يقوم بسياحة رائعة للتعرف على فلسفة الوشم بوصفها طريقة من طرائق الخلاص من الخوف لا تختلف في الجوهر عما ذكرناه آنفاً، أي الخوف من الأرواح الشريرة واتقائها بالتعاويذ التي ترسم على الجسد.

هذا بعض ما يحكيه الأنثروبولوجيون عن أصل الوشم في تاريخ الإنسان فتأمل رعاك الله.

***

مع هذا، فإن للوشم وظيفة أخرى هي هذه التي نعرفها الآن. أي

(1) ينظر: الفولكلور في العهد القديم، جيمس فريزر، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، مراجعة د. حسن ظاظا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، الجزء الثاني، ص 74 و79.

وظيفة التجمّل التي لا تكلّف الكثير، لكنها تسرّب رغبات مكبوتة أغلبها جنسي. نقرأ في طقوس الزواج التي يوثّقها لنا الأب أنستاس الكرملي كيف كان يتعامل البغداديون مع الوشم، وكيف أنهم يتفننون به رغم أنه، في الأساس، ظاهرة ريفية وبدوية وليست مدينية. يقول: «وصاحوا الدكاكه ودكّت لها على أيديها ودكّت لها شامه جوه بطن أيديها، ودكولها أوشام على خدها، ودكولها حنج من فوك راس صرتها، ودكولها احزام السلطان و(.....) دكّه يسموها دكة العرّيس»[1].

الأمر لا يتعلّق بهذه الوشوم فقط، فثمّة، في الريف، وشم يسمونه «عكربه» ومكانه فوق السرة، وعنه قالت صبايا الجنوب:

عـل صـرّة مـا دكيـش	توجعنـي	الإبـره	
إنتـه الضمـد يهـواي	والرجــل	عبـره[2]	

ولا يخفى الإيحاء الجنسي هنا، سواء في التسمية أم في مكان الوشم. وهو شبيه بذلك الرسم الذي يسمونه «عويرجي»، ومكانه على الأفخاذ والصدر، والآخر المسمى «نكش المخاد»، ويرسم في جزءٍ حساس من جسد المرأة، ناهيك عن «شامر عباته»، الذي يزيّن كتفي الصبية حتى نهاية عجزها. وثمّة «الهلالات» و«دك شذر» اللذان يجمّلان النهدين، وفيهما قيل ما قيل شعراً من قبيل: حدكدكه حدكدوش.. صدر البنيه منكوش.. كله ودع كله كروش[3].

في كلِّ هذه الوشوم، يمكن قراءة الأمر على أنّه نوع من أنواع السحر والتأخيذ والإثارة، بل ربما هو شكل من أشكال الأحلام التي تُرسم

(1) ديوان التفتاف، ص 135.
(2) لا أستطيع صنع وشم على سرتي لأنّ دقَّ الأبر يؤذيني، لكن مع هذا لدي ضماد عندك أيها الحبيب الشبيه بالقارب.
(3) حدكدكه حدكدوش، صيغة لا معنى لها، صدر البنية منكوش: صدرها منقوش بالوشوم على شكل ودع وقروش.

على الجسد أو هي فخاخ تنصب للعشاق كي يقعوا في الغرام. بل إن جسدَ الريفي يبدو، بوشومه، وكأنّه صورة ملوّنة وثقت فيها أحلامه مثلما نُقشت فيها مخاوفه. أي إنه مثلما تزخر ذاكرة اللغة بالأمثال والكنايات العتيقة والأشعار التي قد ترتبط بمتخيّل سومري وأكدي وبابلي، كذلك يبدو جسد الريفي والغجري والبدوي شبيهاً بلوحة أثرية تمتلىء بتعاويذ الأقدمين وأحلامهم ورغباتهم اللاواعية.

إليكم هذا المثال الذي يورده الباحث ليث الخفّاف عن شكلٍ من أشكال الوشم كان منتشراً لدى الريفيات؛ إنه «دكّة» ترسم على الخد ويسمونها «حبّة المستعجل»، أي قبلة العاشق المتعجّل. ويتناقلون حولها حكاية رائعة تفيد بأنّ شاباً اسمه حسن أحبّ فتاة. وفي يوم ما، رآها وهي تخبز خلف طوفة الطين، فعبر نحوها بسرعة وطبع على خدها قبلة وغادر قبل أن يراه أهلها. ويبدو أنه ترك على الخد أثراً سلب لبّ الفتاة إلى درجة أنها هرعت في اليوم التالي لـ«الداكوكة»، وطلبت منها أن ترسم الأثر على شكل وشم، فكان كما أرادت، وكان اسمه «حبّة المستعجل»[1]. قصّة تعكس خيالًا رغبوياً خصباً. إذ الحلم بمجيء الفارس ومباغتته للمحبوبة يضغط على روح الأخيرة، ويجمّل لها اصطناع الحكايات التي تنفّس عن رغباتها المكبوتة، كما رأينا في خلق تمثال العريس «مسكي سلطان».

إنها الأحلام الإنسانية الأبسط التي لا يمكن حجزها خلف أثواب الأعراف والتابوات. الأحلام التي يمكن تسريبها بهذه الطريقة أو تلك، حكاية هنا، وشم يرسم على الخد هناك، أو يمكن تسريب الحلم بمغامرة تقوم بها الرغبة عبر مقطع في أغنية يترنّم بها فلاح في حقل. إنه يحلم بالصعود إلى سطح المنزل الذي ترقد فيه حبيبته، لا لشيء سوى أن يرى «الدكات» المرسومة على الصدر بخطوط الملّالي والملّايات:

---

(1) ينظر: التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع، 1988، ص 31.

صعديت فوك السطح ولكيت عرموطه
ولكيت عبده وعبد بحبال مربوطه
يا ربي نسمه هوا وتطيّر الفوطه
دنشوف دك الصدر كتبة ملاليّه![1]

الحال أن فكرة القبلة المتعجلة أو الكتابة على الصدر بخطوط الملالي أوحيا لي أن الإنسان عموماً ميّال لنقش رغباته على جسده. لكأنه يتعامل مع خدّيه وذراعيه وظهره وجبينه وذقنه وبطنه كما لو كان كتاباً أو أوراقاً يدوّن عليها رموزاً تشير لمن يحبّ. يخطُّ بعضهم مثلاً اسم حبيبته، ومعها يرسم قلباً مصاباً بسهم. ويكتب البعض الآخر عبارة: «حياتي عذاب» على زنديه، أو يخط اسم فتاة أو حرفين أو بيت شعر، أو غير ذلك من العبارات.

على أن هذه النقوش الرغبوية لا تمنع من وجود نقوش مناقضة تحكي عن أحزان صاحبها. أتذكر بهذا الخصوص أبوذية رائعة تضوع بأنفاس شاعرتنا لميعة عباس عمارة وفيها يتحوّل الحب إلى «وسم» على الوجنات وليس وشماً[2]. وسمٌ شبيه بذلك الذي رآه أحدهم يوماً على كفّي حبيبته فظنّ أنه حنّاء فسألها:

كلتلها تتحنين بجفاج اليه؟.. كالت ـ مسحت العين وأثّرت بيه![3]

---

(1) من عادة العراقيين أن يناموا فوق سطوح المنازل ليلّا طلباً للبرودة، ويبدو العاشق هنا وكأنه يحلم بالصعود إلى سطح دار حبيبته ليراها وهي منطرحة وشبه عارية. ثمّ لعله استعار للعضو التناسلي شكل العرموطة في حين استعار للنهدين شكل عبد وعبدة مربوطين بمنهد (ستيان) على اعتبار أنه ذهب لها ليلاً. القرينة على الرباط بين النهدين قول شاعر النايل: نفنوف المتيل طفح..دلن اشطوب النيل.. كبتين هنه الصدر.. بيناتهن زنجيل. أما كتبة ملاليه فيعني بها كتابات الملالي.

(2) ينظر: من الفولكلور الصابئي، الشعر الشعبي، التراث الشعبي، العدد الثامن، السنة الرابعة، 1977، ص 43.

(3) سألتها : أتضعين حناء احتفالا بفراقنا؟ فأجابت : كلا، بل مسحت عيني من الدمع والدم فاصطبغت كفي باللون الأحمر.

نعم، الأبوذية التي كانت نظمتها لميعة قبل أن تتحول إلى القريض بحسب ما تذكر الباحثة أديبة الخميسي تدور في المعنى ذاته، فتقول:

تشوف الناس ظاهرني وسمني   وماتدري الدهر طكني وسمني
عله الوجنات محبوبي وسمني   وين أنوي بعد والوسم بيه![1]

واضح أن مقصود «الوسم» هنا يختلف عن مقصودهم من الوشم الرغبوي الذي يتفننون في رسمه على أجسادهم. فالوسم هنا يحكي عن حزن وفراق وانكسار. هو ينبت دون إرادتهم، ليذكّرهم بمآسيهم وبكائهم المتواصل.

***

أجل أيها الصحب، الغوص في كرّاس «أمهات السحوره»، ممتع ولا يُملّ. وكيف يُملُّ وهو تجوال في خزانة متخيّل يحوي كلّ رغباتنا بما فيها التي نخشى التعبير عنها؟ كيف يُملّ وهو تقليب في كتاب الرغبات الذي يحوي بلاغتنا ومحبتنا للجنس الآخر وتوسلنا بكل طريقة للتوحّد معه؟

رحلة ممتعة، تتطلب صبراً ودأباً كي نلمّ بكلّ خريطتها. فالسحر بحرٌ دون قرار، ودون سواحل أيضاً. والغائص فيه يمكن أن يغرق دون أن يعثر على لؤلؤة واحدة.

هل تراني عثرت على شيء في هذا الغوص؟

لا أدري!

---

(1) الناس يرونني سمينة في الظاهر، لكنهم لا يعرفون أن مصائب الأيام قد سممت روحي، إن حبيبي ترك له أثراً في وجنتي، فها أنا مفضوحة بسبب هذا الأثر.

مجلس الحاج زاير:

الهوى في الشعر والغناء في الهوى

كأنما هو سحرٌ أُلقي عليَّ في غفلة من الزمن، فصرت معه مهووساً بملاحقة ما تخبئه الأغاني والأشعار من قصص. إمتاعٌ لا أجدني سأتحرر منه ذات يوم حتى إنني ما إن أسمع أغنية مسكرة للروح حتى أحاول تخيل حكايتها. كذلك الأمر مع الشعر، لا سيما المأثور منه. أي ذلك الذي أنتجه الضمير الجماعي لسبب ما، ثم نسي السبب وظل الشعر يحيرنا في مصدره.

بدأ الأمر منذ الصبا، وبطريقة لا أتذكر كيفيتها. هل أثارتني قصة ما ارتبطت بأغنية معينة فاستعذبت الأمر، أم هو خيالي صوّر لي قصة ما اعتماداً على أغنية سمعتها؟ لا أتذكر بالضبط، ولن أنجح في التذكر طالما الأمر صار كالاقتران الشرطي؛ أن توجد أغنية، فمعنى ذلك أن يكون ثمة حكاية وراءها، أو أن تسمع مقطوعة ما، فلا بد أن يوجد وراءها سبب اجتماعي.

لاحقاً، صار الأمر أكثر وضوحاً؛ الغناء الشعبي عبارة عن حكايات مختزنة تصدح أولاً في مطلع شعري، ثم تشيع ويضاف لها، وبعد ذلك يأتي من يترنم بها لتكون أغنية من لحم ودم. أغلب أصول الغناء المنتمي لفولكلور الناس لم يكن سوى ذلك، محض حكايات واقعية جرت لعشاق وعاشقات، وأحياناً لأمهات منكوبات بأبنائهن، أو لنسوة حزيناتٍ على أخوتهنّ أو أزواجهن. تجد صبية ما وقد مرّت بحالة انفعالية، ثم تراقبها، فإذا هي تهرع مع صويحباتها إلى مكان بعيد عن الرقابة لتدندن عن حبيبها بلوعة.

وبما أن الصدق سيكون لاذعاً لارتباطه بالروح، فعادة ما يكون اللحن أخاذاً، فتنتشر الدندنة على الألسنة، ويضاف لها في كل مرة شيء جديد لتشيع من دون أن يسأل أحد عن مغنيها أو واضع كلماتها. الفضوليون من أمثالي فقط يمكن أن يسألوا عن ذلك، وهنا قد تجابههم روايات تتعدد وقصص لا تكتمل.

ليس اهتمامي بهذه القصص مجرد لهاث خلف الطرافة، إنما هو بحث عن مسكوت عنه يشتغل في ثقافتنا الاجتماعية أولاً، ولاستخلاص صورة الإنسان في تلك الفترات ثانياً. عبر هذه القصص نستطيع معرفة كيف فكّر أناس تلك الأيام، لماذا ركنوا للشعر والغناء لتخليد حكاياتهم. وقبل كل شيَء، هو لهاث ذو بعد ثقافي، يبغي البرهنة على أن الغناء بتلك الطريقة يحيل لأقدم حقبة عرفها الإنسان، لا سيما في بلاد الرافدين، حيث كان أجدادنا يتعاملون معه ـ أي الغناء ـ ليس بصفته شكلاً جمالياً بل بصفته ممارسة طقوسية ترتبط بحياتهم كلها.

من بين هذه الدوافع، أقف مندهشاً أمام قصص العشاق التي خُلّدت بالأغاني، فهذه القصص تستبطن في طيّاتها كل ما يحيط بتلك اللحظة الاجتماعية الغائبة، فقد تسرّب إحداها صراعاً طبقياً حاداً، وقد تنقل الأخرى قسر الأعراف للمشاعر الداخلية الفوارة. بل لعل قصة ما قد توحي بظلال لا نتبينها فنظل حائرين معها ما دارت على ألسنتنا. كثيرة هي الأمثلة على هذه الفكرة ولا يتعلّق الأمر بالغناءِ فقط، بل يشمل الشعر وكل أنواع المأثور الشعبي بما في ذلك الكنايات والأمثال.

المتخيل هو الوعاء العجيب الذي يحفظ لنا وقائعنا ويجمّلها، وهذا هو سرّ تحوله إلى متخيل.

***

إليكم المثال الآتي الذي يفسّر نشوء واحدة من أروع أغاني داخل حسن، أعني أغنية «أهنا يمن جنه وجنت» التي أداها ببراعة، وباتت من

فولكلوريات الغناء الريفي، ويقول مستهلها، وهو من بحر شعري يسمّى «المجرشة» أو «الأطول»[1]:

أهنا يمن جنه وجنت جينه ووكفنا ابابك[2]
ولف الجهل ما ينسي شمالك نسيت أحبابك[3]
وفيها: اهنا يمن جنه وجنت روحين لكن فد جسم
فركاك ذوب مهجتي ظليت بس أمشي رسم
تدري بنحولي شوصّلتْ عجزان من شيل الهدم
يلصوّبت كلبي بسهم لزمن تشد صوابك[4]

واقع الأمر أنّ تلك الأغنية لم تكن نتاج عفو الخاطر، بل إن مطلعها كان قد شاع على ألسنة الناس كبيتٍ ارتبط بحادثة جرت بالفعل، وكانت قائلته امرأة تدعى حكمة الجبرية. يروي الباحث حامد كعيد الجبوري تفاصيل القصة قائلاً إنّ رجلاً أحبّ تلك المرأة في شبابها، وهي بادلته الغرام. وكانا يلتقيان لقاءات عابرة في البساتين القريبة من بلدتهما. وفي الأخير، يطلبها من أهلها فيرفضون رفضاً قاطعاً. لا ييأس بل يكلّف الوجهاء ويتوسّل أن يحظى بها كزوجة دون جدوى. كان أهلها مصرين على وأد تلك الحكاية في مهدها، فسارعوا إلى تزويج الفتاة من رجل آخر[5].

ثم تمضي السنين، وتمرّ المرأة في سوقٍ لتجد نفسها بمواجهة حبيبها

---

(1) يسمّى بحر المجرشة نسبة إلى قصيدة الملا عبود الكرخي الشهيرة «المجرشة»، أما فريق المزهر آل فرعون، فيطلق عليه بحر «الأطول»، في رسالة له عن الشعر الشعبي نشرها عامر رشيد السامرائي في مجلة التراث الشعبي، العدد السابع، السنة الرابعة، 1973، ص90.

(2) أهنا: تستعمل للنداء، يمن جنا وجنت: يا من كانت لنا معه قصة.

(3) حبيب الفتوة لا ينسى، فما الذي دهاك حتى تنسى أحبتك.

(4) لزمن: لا بد أن تطبّب الجرح الذي سببته .

(5) ينظر: تراث الشعبي، العدد الثاني، السنة ٤١، عام 2010، ص 137.

السابق، فتتعرّف عليه فوراً بينما هو لا يميّزها. تقف المرأة أمامه وتسأله عن الأقمشة التي يبيعها على أمل أن يتذكّر صورتها أو صوتها. تطيل الوقوف دون جدوى، فهو في وادٍ وهي واد في آخر. ثم تُصدم المرأة من نسيانه لها، فتبادره ببيت شعر قائلة:

اهنا يمن جنه وجنت جينه جينه ووكفنا ابابك
ولف الجهل، ما ينسي شمالك نسيت أحبابك؟

وما إن تقول (حكمة) ذلك حتى ينتبه عاشقها القديم لها، ويضرب جبينه أسفاً لأنه لم يتعرّف عليها. لكنها تغادر الدكان فوراً ولا تلتفت إليه.

بعد ذلك، انتشر البيت وتناقل الناس قصته، وألفت فيه قصيدة شهيرة فيها:

ما شيّبك شوك الذي روحي الولف دوهنها
كطان سيد أحمد صرت فرحتي ابحبك جنها[1]
يا غنج عندي منشده بالله ارد انشدك عنها
ايصير ثوب الحب كبل ما لابسه ويه اثيابك[2]

تعود تلك القصيدة التي غناها داخل حسن للشاعر محمد آل جبار،

---

(1) كطان سيد أحمد كناية عرفت في مدينة المشخاب ولها حكاية يروونها عن رجل يدعى سيد أحمد أو حميّد، وكان هذا الرجل غير محظوظ في الصيد، ويتمنى أن يصيد كطانا كباقي الرجال. وذات يوم قيل له إن صيد الكطان يجب يكون في الغبش بينما هو يذهب في الضحى. وفي اليوم التالي، خرج صاحبنا فجراً ورمى شبكته في انتظار الكطّان. بعد هنيهة شعر. إن هناك ثقلاً، فسحبها وهو فرحان ويصيح اللهم صلي على محمد وآل محمد..حيهم حيهم. ثم بعد أن سحب الشبكة: جذلاً، بوغت بسمكة من نوع مفترس وخطير عالقة. فترك السيد شبكته وهرب صائحاً ـ يا حافظ يا حفيظ.. يا حافظ يا حفيظ. ومن هذه الحكاية، شاع على ألسنة الناس في المشخاب قولهم ـ مثل كطّان سيد أحمد، للدلالة على الفرح الكاذب أو الذي يتبعه شيءٌ كارثي.

(2) التراث الشعبي، العدد السابع، السنة الرابعة، 1973، رسالة في الشعر الشعبي، كتبها فريق المزهر =آل فرعون، نشرها عامر رشيد السامرائي، ص90.

شيخ عشيرة آل ابراهيم في المشخاب. وكانت ذاعت في مدن الفرات الأوسط والجنوب كلّها حتى إن حكمة الجبرية نفسها عرفت بشأنها، فراسلت الشاعر وكتبت له العديد من المقطوعات الشعرية والدارميات والأبوذيات.

كانت تلك المرأة شاعرة على ما يبدو. لهذا تواصلت مع آل جبار عن طريق الرسائل. فكانا يتكاتبان الشعر ويتبادلان الآراء حوله. وفي ذات مرة، كتب لها قائلاً:

كلبـي ابفـرد بتيـن، انكطعـن وضـاع
واحـد بحدي العيس، وواحـد بالوداع[1]

ثم أتبعه ببيت آخر يقول: بت بعد بالدلال، ناحل بلشواك..عايزله حديّه عيس، لو طاري الفراك[2]. فما كان من (حكمة) سوى أن استهجنت وقوعه في خطأ فادح، فقد تبين لها، من الدارميين، أن لقلبه ثلاثة ابتوت وليس اثنين، فكتبت له:

ابتـوت ابـن جبـار، اشـردهن اردود..
والحـادي والتوديع، اعليهن اشـهود[3]!

***

ينتمي البيت الذي كتبته حكمة الجبرية اعتراضاً على «خطأ» الشاعر محمد آل جبار لفن الدارمي، وهو فن شعري يتألف من شطرين، ويُنظم على البحر البسيط[4]، وكان سمّي في جنوب العراق وفراته بـ«غزل

(1) قلبي ضعيف ومتعلق بشريانين فقط، وها أن أحدهما قد قطع بعد سماعي حداء القافلة التي سافر بها حبيبي، ثم ها أن الثاني انقطع أثناء توديع ذلك الحبيب.
(2) ما زال هناك شريان أخير يتعلق به القلب. لكن هذا الشريان ضعيف بسبب شوقي لحبيبي. وهو سينقطع حتماً إذا ما سمع حادي القافلة أو تذكر موعد الوداع.
(3) ما الذي أعاد شرايين محمد جبار إلى العمل؟ ألم يقل سابقاً إنهما مجرد اثنين تقطّعا بعد سماع حادي القافلة وتوديع المحبوب؟
(4) اختلف الباحثون في الوزن المعتمد في الدارمي، فنازك الملائكة تؤكد أنه من=

البنات» أو «التوشيح»، بحسب ما يذكر أنستاس الكرملي. ذلك أن «النساء يكثرن من التغنّي به لما يزيد في بلادهن من المصائب والبلايا»[1]. ولأنه ارتبط بهن وروي بلسانهنّ، فقد وردتنا مئات، بل آلاف الدارميات التي تشي معانيها بأنها نتاج مخيلة نسوية وظروف اجتماعية معينة، كانت فيها النساء ضحايا قيم ثقافية نعرفها جيداً، كإجبار الفتاة على الزواج ممن لا تحب أو منعها من التعبير عن مشاعرها أو تعرّضها لظلم اقتصاديٍ قاسٍ.

لقد تتبع كثير من الباحثين فن الدارمي، وكانت الملاحظة المشتركة بينهم أنّ هذا الفن حفظ لنا سيكولوجية الأنثى ومشاعرها أكثر مما فعل مع الرجل. لعل الأبوذية فعلت ذلك مع الذكور فصارت أكثر فحولة وصلادة من الدارمي في حين أنّ الدارمي صيغ بطريقة أنثوية واضحة، سواء في معانيه أم في شكله.

أمّا الشكل فمكثّف وسريع الإيقاع، ومن المستحيل أن تعزى القطعة منه لمؤلف أو منتج بعينه، ولهذا تحدّث الباحثون عما أسمّوه «جماعية التأليف»، رغم أن هذه الجماعية لا تقتصر على الدارمي أو سواه، بل هي تشمل المتخيّل كله، من شعر إلى غناء، ومن كنايات إلى حكايات شعبية.

شكلياً، يتكوّن الدارمي من بيتين، وتقوم بنيته الأساسية على المفارقة وإحداث الدهشة لدى المتلقي بغض النظر عن الثيمة. وهذه الأخيرة تتنوّع بتنوّع الموضوعات، فثمة الغزل والعتاب والمفاكهة والشوق

= بحر البسيط في حين يرى أنستاس الكرملي أنه من مجزوء الخفيف، ويرى عبد الرزاق الحسني أنه من الخفيف:ويرى القبنجي أنه من البسيط، أما علي الخاقاني فيزعم أنه من مجزوء الرجز. ينظر: مجلة التراث الشعبي، العددان الثاني والثالث، السنة السادسة، 1975، جبريل حمد، النثر الشعبي، وينظر أيضاً، التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، ص 195.

(1) مجموعة الأغاني العراقية، أنستاس الكرملي: 135.

والفخر والهجاء وغير ذلك. لكن من بين جميع هذه الأنواع، غلب على الفن حسٌّ نسوي بارز، فهو مصاغ بضمير المرأة، وينقل تفاصيل تخصّها لا سيما ما يتعلّق منها بحياتها الغرامية. لكأن صبيتنا المسكينة، عدا تذرّعها بمجازية الشعر، كانت اجترحت هذا الفن ليناسب وضعها، فهو عابر وابن لحظته، ويمكن التنصّل من ملكيته إذا ما أثار عرفا ما، أو فضح سرّاً معيناً كقول الصبية مثلاً: جيت أشعل التنور، والورده طاحت.. هدني يبعد جلاي، حس امي صاحت[1].

هذا البيت أنموذج من مئات الدارميات التي تصف حياة الأنثى وتسرّب مغامراتها، سواء كانت فعلية أم خيالية. فهذه تواعد حبيبها قرب التنور، وتلك تناجيه غناءً بحيث تستطيع إسماعه لواعجها. الأخرى تحلم بأن تدخل حيّة إلى بيت الحبيب وتسمّم جميع أهله: يا حيّه يم راسين طبي لجدرهم..سميلي كل البيت بي لا ابنهم. وتلك تتوسل بسيد ذي مقام روحي رفيع أن يتشفّع لها وينجز حلمها: وي هو يبو الرايات.. جتك عنيده..كونك من أهل البيت..أطها التريده[2]. وأبو الرايات هذا لقب ربما لضريح «سيّد» في إحدى قرى الجنوب.

دعكم من الآراء العديدة التي فسّرت نشوء الدارمي، فهناك من قال إنه من الدرم أو الدردمة، أي الغضب الداخلي، يقال : فلان كام يدردم، بمعنى أنه بدأ يعبّر عن غضبه بكلام غير مترابط. وثمّة من رأى أنّه منسوب لقبيلة دارم في جنوب العراق. وقرينة هؤلاء أن العديد من الأطوار وأنماط الشعر ارتبطت بالفعل ببعض العشائر، كطور «المحمداوي» المنسوب لآل بو محمد، و«الساعدية» المنسوب للسواعد، و«الصبّي»

---

(1) الوردة: حلية نسائية تشبه الخزامه وتوضع في جانب فتحة الأنف اليمنى وتكون على شكل وردة.

(2) يا أبا الرايات، لقد جاءتك عنيدة، فإن كنت تنتسب لأهل البيت بالفعل، حقق لها رجاءها بالزواج من حبيبها.

المنسوب لطائفة الصابئة المندائيين، والشطراوي المنسوب لأهالي الشطرة، و«جبير الكون» المنسوب لشخص اسمه «جبير الكون»، وكذلك طور «الطويرجاوي» المنسوب لعبد الأمير الطويرجاوي، و«العنيسي» المنسوب للملا عنيس، و«العيّاش» المنسوب لمحمد العياش وغير ذلك[1]. بل إن ثمّة نوعاً كبيراً وأساسياً من الشعر العربي نُسب إلى قبيلة بني عذرة، وهو الشعر العذري.

شخصياً أراني أكثر ميلاً لاعتباره شعراً أبدعته البنات، بدليل أنه يعكس، بطريقة لا لبس فيها، حيواتهن الداخلية وهمومهن، حكاياهن ومغامراتهن، وقبل ذلك كلّه، آمانيهن التي يعبّرن بها عن الحب والهيام. فهذه تطلب من أخيها هاشم أن يوافق على تزويجها ممن جاءوا لخطبتها فتقول: خطار أهلنه منين..هاشم يخويه؟ بس لا تكولش لا..خطّابه ليه. وتلك تطلب من أخيها (عبد) أن يزوجها شخصاً بعينه: يا (عبد) ذاك هواي..وضعونه مدّت، روحي جدمها صغير..ســاعة وتبدّت[2]. أمّا الثالثة فتدعو على الزرع أن يفسد لأنَّ حبيبها مزارع، وقد غيّرت الشمس وجنتيه: ريت الشعير ايطير..والحنطه دوده، ولفي بشموس الكيظ..ذبلن خدوده.

إن المنظور الذي تنقل فيه مثل هذه الصور أنثوي دون شك. وهو يحيل لواقع موضوعي يحتّم على المرأة أن تصرّح بمعاناتها، عن طريق الرمز حيناً، وبشكل مباشر حيناً آخر. على أنّ ذلك لا يمنع من افتراض أنّ أشعاراً أخرى، من النوع نفسه، يمكن أن تقال من منظور ذكوري. أي

---

(1) ينظر:الغناء العراقي، ثامر عبد الحسن العامري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، لطبعة الأولى 1988، ص 70 ـ 73. يذكر الباحث أكثر من 30 طوراً سميت بأسماء العشائر والأشخاص.

(2) يا أخي (عبد)، تلك هي ضعائن حبيبي، ولم يعد لروحي صبر، فهي بين لحظة وأخرى يمكن أن تتحطم؟

أن المرأة يمكن أن تستعير منظور الذكر للتعبير عن خيالاتها مثلما يمكن للذكر أن يستعير منظورها.

إنّ الشعر عموماً يحتمل هذا وذاك، ولسوف نرى في مكان آخر من هذا الكتاب أنَّ الكثير من الأغاني الجماعية التي تؤديها الصبايا تأتي غالباً مصاغة من وجهة نظر وضمير مذكّرين أيضاً.

***

عدا التعبير عن الوجدان، فإن تكثيف الحكايات هو المهم هنا، وهو ما يؤكد حقيقة أنه، عدا الوظيفة الجمالية للشعر والأغاني، ثمّة وظيفة توثيقية حتّمها غياب طرائق التوثيق التي نملكها حالياً. وهو ما يعني أنّ الأمر كلّه مرتبطٌ بحقبة الشفوية التي تجاوزناها. ثمة في ذاكرة التراث ما لا يحصى من هذه القصص التي باتت من فولكلوريات الشعوب حدَّ أن بعضها ارتبط بنشوء فنون بذاتها كفن «الروزنة» اللبناني، أو النمط الشعري المعروف بـ«الشبكها» العراقي، أو فن «الجفرا» الفلسطيني، عدا العديد من أطوار الغناء العراقية كطور «الصبيّ» ومقام «اللامي» وغير ذلك.

إن فنَّ الروزنة مثلاً ينتمي للزجل اللبناني، ويعود أصله المتوارث إلى مستهل ما زال يؤدى إلى اليوم ويقول:

عَ الروزانا عَ الروزانا كل الحلا فيها
شو عملت الروزانا حتّى نجافيها[1]

والروزانا هي الرازونة بلهجة أهل بغداد، أي النافذة الصغيرة التي توجد في الغرف، وتكون عادة في أعلى الحيطان لغرض التهوية ودخول أشعة الشمس. وتعود حكاية الأغنية بنسختها العراقية كما يذكر موثقو التراث إلى صبيّة خطبت لابن الجيران، وكانت ثمّة رازونة تطلّ على

(1) التراث الشعبي، العدد التاسع، السنة الثامنة، 1977، ص 135 .

بيت ذلك الشاب[1]. ولشدة تعلّقها به، كانت الصبية تقضي ساعات طويلة من النهار قرب تلك الرازونه في انتظار إطلالة من حبيبها. ولعلها تركت أشغال المطبخ وشطّ عقلها لرؤية الحبيب. في الأخير، حين أحسّت أمّها بذلك، عمدت إلى إلغاء تلك الإطلالة، وهي تقول:

علروزنه الروزنه.. كل البله بيها

فأجابتها الفتاة فورا:

واشعملت الروزنه.. كمتي سديتها[2]

هذا عن أصلها العراقي، أما عن أصلها اللبناني، فثمّة رواية ينقلها الباحث حمودي ابراهيم تفيد بأن ولادة الأغنية تعود إلى غرق سفينة إيطالية تدعى «روزنا»، كانت محملة بالبضائع، ما أدى إلى خسارة التجار اللبنانيين تجارتهم تلك السنة[3]. لذا قال أحدهم: علروزنه الروزنه.. كل البله بيها، وأشعملت بينه السنه.. الله يجازيها.

يقول باحثنا أنَّ أوّل من غنى تلك الأغنية هو اللبناني فرج الله، كما أخبره مغنٍ بغدادي رائد هو مجيد رشيد. وكان الأخير سمع الأول في كاسيت يغني «علروزنه». وعدا ذلك، قيل أن مطربتين لبنانيتين هما (طيرة ورحلو) كانت زارتا بغداد مطلع القرن العشرين، وغنتا «علرزونه» فأخذها عنهما المغنون العراقيون[4].

***

ثمّة نوع شعري آخر له حكاية تستحق الوقوف، وهو الذي يسميه الفلسطينيون بالـ«جفرا» ومثاله قول الشاعر:

جفـرا ويـا هالربـع   وتصيـح صابونـي

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

مـروا عليـه العـدا | وبالعيـن صابونـي
مـن شـقفوني شـقف | وألـواح صابونـي[1]
مـا حيـد عن عشـرتك | يـا بعـد عينيـه

يحدثنا الكاتب سمير البرغوثي عن هذا النوع، فيقول إنه ولد في قرية «كويكات» التي تقع في الجزء الشرقي من سهل عكا[2]. كان فلاحو تلك القرية يشتغلون في الزراعة والرعي. وكانت ثمّة فتاة حسناء، وحيدة لأبويها، تدعى رفيقة نايف نمر الحسن. وكانت أمها تبالغ في حبّها وتهتم بها وتظهرها بأجمل حلّة. وإذ تبلغ «شفيقة » مرحلة الصبا يتعلق بها ابن عمها أحمد عبدالعزيز علي الحسن، وكان شاعراً يجيد قول العتابا والزجل. ثم يتقدم لخطبتها ويتزوجها عام 1939، وهي في سن الـ 16. لكن مشكلة تحدث بينه وبين أمها بعد أقل من أسبوع، فتهرب زوجته لأهلها ولا تعود، ثم يُجبر على تطليقها. فيجن جنونه ويشرع في صياغة قصائد رباعية يؤديها بنفسه في كل عرس يحييه. وخوفاً على سمعة ابنة عمه، يطلق عليها لقب «الجفرا» تشبيهاً لها بابنة الشاة الممتلئة الجسم. كان المسكين يعشقها ويموت فيها، لذا لم تبرح خياله حتى وفاته عام 1987. المهم أن رفيقة تزوجت بعد انفصالها عن أحمد من ابن خالتها محمد إبراهيم العبد الله. وهنا تصاعد جنون عاشقها، وأمعن في الغناء. كان ينتظرها على طريق النبع كل يوم، فإذا رآها قادمة تحمل جرتها، ترنّم:

جفـرا يـا هالربـع نزلـت علـى العيـنِ
جرتهـا فضـة وَذهـب وحملتهـا للزيـنِ
جفـرا يـا هالربـع ريتـك تقبرينـــي
وتدعسـي علـى قبـري يطلـع ميراميـه

(1) شقف: قطع، وأصابوني بألواح.
(2) ينظر، جفرا.. في كتارا، مقالة للكاتب سمير البرغوثي، جريدة الوطن القطرية، بتاريخ 23 أبريل 2015.

ثم انتشرت طريقته هذه حتى صارت نمطاً غنائياً مستقلاً في أربعينات القرن العشرين، وشاعت في انحاء فلسطين والأردن ولبنان وسوريا. بل إن أحمد عبد العزيز ألّف في حبيبته ديواناً أطلق عليه «ديوان الجفرا»، وطبعه مرتين، ولقب نفسه بـ«راعي الجفرا».

ومن الأمثلة التي باتت من فولكلور فلسطين الرمزي قوله:

جفـرا ويـا هالربـع   بتصيـح يـا اعمـامـي
مـا باخـذ بنيّكـم   لـو تطحنـوا عظامـي
وان كانت الجيزه غصب   بالشـرع الإسـلامـي
لرمي حالي في البحر   للسمـك فـي الميـه

نعم، حكاية جفرا لا تنسى حقّاً، وسرعان ما تحولت إلى رمز فلسطيني يختلط فيه حب الحياة بحب الأرض خصوصاً أن العاشق والمعشوقة هجرا من قريتهما ونزحا إلى لبنان بعد عام 1948، فكان أن سكنت «الجفرا» في مخيم برج البراجنة بينما حطّت رحال حبيبها في مخيم عين الحلوة، بحسب الشاعر عز الدين المناصرة الذي التقاه عام 1982، ووصفه بالقول «أحمد عزيز إنسان هادئ ووقور وعلى وجهه مسحة من الأسى والغموض»[1]. وعن كتابه «الجفرا»، يقول أحمد عزيز إنّه أول من ألّف كتاباً عن الجفرا. يقول:«طلبوني لإذاعة القدس سنة 1944 عشان أغنّي»[2]. ويضيف أن «أول ما طلعت الجفرا كان عمري 25 سنة، بعدين طبعت كتاب الجفرا في مطبعة نعيم فرح في حيفا، وبعدين انطبع في عكا عند أولاد البيّاع، طبعة عكا كانت صورتي على الجلد»[3].

وتذكر فاطمة عبد الرحمن أن أغاني الجفرا أعيد طبعها مرة أخرى تحت عنوان «شرح ديوان الجفرا» في مدينة عكا عام 1999. وفضلا

(1) ينظر: رحلة البحث عن جفرا، فاطمة عبد الرحمن، موقع الجزيرة توك.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه.

من هذا، أعاد الشاعر سعود الأسدي نشر نصوصها الأصلية في صحيفة الاتحاد الحيفاوية عام1978[1].

أمّا النمط نفسه، فيتميز بأنّه ينتمي لأغاني الدبكات ذات الجمل القصيرة، ويتبع عروضياً لبحر البسيط، الذي تؤدى عليه أغانٍ مثل «يما مويل الهوى»، و»هيهات يا بو الزلف». غير أن المثير للانتباه في أغاني الجفرا هو تحوّلها لاحقاً إلى جزء من الثقافة الوطنية للشعب الفلسطيني، فكان أن باتت جفرا إنموذج «الأنثى المقاومة والقادرة على حمل لواء النصر، وجزءاً من أغانيه وعقله»[2]. باتت المعشوقة رمزاً لعشق الأرض، فكان أن تغنّى الكثيرون بها :

جفـرا وهــي يالربــع	ربـع الجهاديـة
ميـه وعشـرين سـبع	صـاروا خمسـمية
قالـت قديـش العـدد	يـا جفـرا لا تعـدي
أنـا جيـل الثـورة اتولد	لا ثورتـي مـدي[3]

***

الأمر مع نمط «الشبكها»، لا يحتمل شكوكاً كالتي يحتملها فن «الروزنه» وغيره، فالقصة معروفة ومتواترة، وتتعلّق إمّا بالشاعر الحاج زاير الدويّج، أو بالسيد مرزة الحلي. وثمة أربع روايات ذاعت حول سبب اختراع النمط ومناسبته. أولها أن مرزة الحلي كُلّف يوماً من قبل شاب من أسرة معروفة اسمه السيد جهادي بأن يقنع والد الأخير أن يتزوج فتاة تبيع الروبة في سوق الصليبجيه اسمها صبحة. ولشدة تعلّق السيد جهادي بتلك الفتاة فقد كلف مرزة الحلي أن يتوسّط ويقنع والده

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) ينظر: غراميات عن الحب الفلسطيني، عبد الرحمن جاسم، جريدة الاخبار البيروتية، العدد 2549، 23 آذار2015.

(3) المصدر السابق نفسه.

بالموافقة. لذلك بدأ مرزه يكثر من التردد على السوق ليكلمها، لكنها كانت تشيح عنه. فقال عنها ذات يوم: داد خي عونه الشبكها[1].

من تطب للسوك صبحه صابت الدلال فرحه
جيت أعاملها الوكحه غطت الروبه بطبكها[2]
كلت من هالروبه رايد واشتري منج بزايد
يبزي كالت كوم واجد حجيك الروحي حركها[3]

ولما آيس مرزه الحلي من حلّ الموضوع، تركه ثم هجاها بمقطع يقول:

طاح حظ صبحه وحسنها غايصه الركبه ابمتنها
والعشكها اشاف منها وطاح حظ اللي عشكها

ثانية الروايات تتحدّث عن أن الحاج زاير مرّ بأحد الأسواق بمنطقة الجعّارة في قضاء أبو صخير[4]، وكان معه صديقه الملا كامل الذي كان يهوى امرأة تبيع الروبة (الخاثر). ولمّا رآى كامل صاحبته، همس في أذن الحاج قائلاً: داده خي عون الشبكها[5]

فارتجل الحاج:

من تمرّ بالسوك صبحه اتصير بالدلال فرحه
جيت اعاملها الوكحه غطّت الروبه بطبكها

فأجابه الملا:

---

(1) ينظر:دراسات في الادب الشعبي العراقي وأغراضه، كامل سلمان الجبوري، ص 310.
(2) الطبك: الغطاء.
(3) يبزي: كفى.
(4) ينسب الباحث ثامر عبد الحسن للحاج زاير أيضاً طوراً تسمّى باسمه كونه مخترعه، وهو طور «الزايري»، فمن المعروف أنه كان يغني إلى جانب نظمه الشعر. ينظر: الغناء الريفي، ثامر عبد الحسن الشامري، ص 71.
(5) الأغاني العراقية، أنستاس الكرملي: 124.

مـن تطـب للسـوك يصـدع والحجـل بالسـاك يلمـع[1]
يـا رفاكـه اشـلون تشبــع دوره المحـــبس حلكهـا

أما الرواية الثالثة، فتفيد بأن الحاج زاير كان جالساً ذات يوم مع السيد مرزه الحلي في مقهى بمنطقة الحيرة، وإذا بفتاة ريفية تمرّ لبيع الروبه واسمها صبحة، فارتجل الحاج المقطع. وثمة رواية رابعة تفيد بأن الحاج ومرزه الحلي ومعهما شاعر اسمه داخل كانوا يوماً في سوق الصليبجيه، واقترح السيد مرزة عليهما أن ينظما في الفتاة الرائعة الحسن المسماة صبحه وأن يقولا في وصفها ما يجاز قوله فقال: من شفت بالسوك صبحه.. ألخ.

وبغض النظر عن أيّ الروايات أصحّ، فإنّ المتواتر هو كون صبحه فتاة حقيقية والقصيدة ما قيلت إلّا لسبب فعلي. وهو ما أدّى إلى انتشار ذلك النمط كالنار في الهشيم لدرجة أن الكرملي ينقل عن إحدى الجرائد البغدادية في الثلاثينات مفاخرة طويلة بين عدد من الشعراء على وزن «الشبكها». لقد جلس أولئك الشعراء وراحوا يتبارون في أيهم يصف فتاة بأدقّ وصف وأرقّه. وإليكم جزءاً من المباراة الرائعة:

ناجي مطلب:

شـايله بالايـد جنطـه
مـرح تمشـي للمحطه
جالغصن ححيت اتخطه
يلمـع الليلـو بثغرها[2]

الملا منفي لعبد العباس:

سحر هاروت ابجفنها
والنسـيم ايهـز غصنها

(1) المصدر السابق نفسه.
(2) المصدرالسابق، ص 216 .

خارت افكاري ابحسنها
وينشر عله الناس شرها

***

لكن تمهلوا، فتسمية هذا النمط وفقا لحادثة الحاج زاير، لن تمنع من القول إن النمط نفسه معروف وينتمي لنوع شعري يسمّى«المربّع»، وينقسم لعدد من الأنماط منها المذيل والميمر والجوبي والتجليبة والهات وأبو معنّه، وكذلك «الجلمة ونص» الذي لا تكاد تفرقه عن «الشبكها». إنه مماثل تماماً في الشكل والوزن، وعلى بنيانه الأساس كتب مظفر النواب قصيدته الشهيرة «زرازير البراري» التي استلهم مطلعها من «الجلمه ونص»، المسمّى عند البغداديين«الدومه»، وأشهر مستهل عُرف عن هذا النمط هو الذي يقول:

مالوم كلبي من يون دوم بوداده ممتحن
وين الذي لحالي يحن يهل الهوى من يومه[1]

النوّاب الذي استلهم تراث العراق، بغداديه وجنوبيه، صاغ وفق المستهل ذاك قصيدته، فقال في مطلعها:

حن وآنه أحن ونحبس ونّه ونمتحن
مرخوص بس كت الدمع شرط الدمع حدّه الجفن[2]

و«الدومه» البغدادي هذا، رغم أنه صياغة جدّ محلية لنمط شعري ينتشر في العراق كله، إلّا أنّه يؤدى بطريقة تشي بأصول طقسية. نعني تلك الفنون التي تؤدى جماعياً بمرافقة حركات جسدية معينة. أمّا كيفية أدائه فهو أن «يجلس جماعة من الرجال على شبه دائرة أو حلقة، ويمدّ

(1) مجموعة الأغاني العراقية، الكرملي، ص 223.
(2) ينظر: ديوان «للريل وحمد»، مظفر النواب، وقد لحن هذه القصيدة الملحن الراحل طالب القره غولي وأدّاها ياس خضر.

كل واحد منهم ساقه اليمنى، ويقف بينهم رجل يغني»[1]. يرفع الرجال أرجلهم رفعة واحدة، ويضربون بها الأرض لتكون إيقاعاً للغناء، ويسمون هذا الضرب في بغداد، «على الوحدة» الذي هو شكل إيقاعي معروف. ثم في أثناء ذلك، يغني المطرب وسط الحلقة، كقول الملا عبود الكرخي مثلا:

اشبدلك عني تشتْ   هل أنت بايات اصعدت[2]
أم آني بايات انزلت   لو هذا دوران الفلك؟

أو قول الشاعر المأثور:

بحشاستي سهمك مضى   وعكبك علي ضاك الفضا
اللي حظه بوصلك حظى   والما حظى يا ول الحظ[3]
حظه ردي وعمره اخسره   اللي لشخصك ما يرى
معيّم على جفني الكرى   ما استلذ عكبك وأغمض[4]

الحال أن هذا النوع من الغناء الطقوسي منتشر في جميع أنحاء العراق تقريبا، ويسمى في كل بيئة بتسمية تختلف عن البيئة الأخرى. فهو في غرب العراق يدعى «الجوبي»، وفي الجنوب يسمى «التجليبه»، أو الهجع. في النمطين، يستخدم الرجال أرجلهم لضبط الإيقاع إمّا جلوساً أو وقوفاً. يقف الرجال، في «الجوبي»، بصفٍ منحنٍ، مشكّلين نصف دائرة، ويقف وسطهم واحد ليغنّي بالطريقة ذاتها التي رأيناها في «الجلمه ونص». تراهم يرفعون أيديهم بمستوى أكتافهم، ويتشابكون من هذا الطرف إلى ذاك، ويسمّون كل طرف «الرأس»[5]، وعادة ما يمسك كل

---

(1) مجموعة الأغاني العراقية، الكرملي، ص 223.
(2) تشت : تهرب، بايات: درجات.
(3) يا ول الحظ: يا له من حظ !
(4) معيّم: ممتنع.
(5) ينظر: الأغنية الراقصة، مقالة، غادة محمد سليم وفاضل السعدوني، التراث الشعبي، العددان، 6 ـ 7، السنة الخامسة، 1974، ص 129.

منهما بمسبحة يفرّها على وقع ضرب الأرجل. في أثناء الرقص غالبا ما يدخل أحدهم حلبة الرقص ليضبط الإيقاع، ويشرف على الرقصة. وثمّة معه رجلان آخران أحدهما يعزف على «المطبك» والآخر يغني. وكل ذلك يجري بشكل طقوسي وفقاً لضربات الأرجل على الأرض. من أمثلة أغاني الجوبي:

علويـلِ ويلـي يا وهب
ومسـطر الكذله ذهب
تطونه لو ننهب نهب[1]
يهـل البويـت الأولـي

والملاحظ هنا أن بنية المقطع الغنائي رباعية أيضاً، فهي تتكوّن من ثلاثة أشطر وقفل على نحو:

حشـفن حدّر مـن عانه
بـرك المـزن ذرعانه[2]
لمـن كالـو وجعانـه
علـم الأكشـر لفاني[3]

أما التجليبة التي تنتشر في الجنوب، فصيغتها مماثلة لـ«الجلمه ونص»، وتؤدى جلوساً وقاعدتها أن «ينظم المستهل أولاً وهو شطران من وزن واحد ثم ينظم أربعة أشطر أخرى ثلاثة منها في قافية واحدة والشطر الرابع يختم بقافية المستهل»[4]. أي أننا أمام البنية ذاتها المنظمة لـ«الجلمه ونص» و«الجوبي». يقول مستهل التجليبة:

---

(1) الكذلة: القذال، هلا أعطيتمونا ما نريد أم ننهبه نهباً.
(2) الحشف: الظبي، عانه: مدينة غرب العراق، برك: برق.
(3) الأكشر: السيىء.
(4) فنون الأدب الشعبي.. الحلقة الأولى، علي الخاقاني، منشورات دار البيان، الطبعة الثالثة 1989، ص 119.

لجلبنك يليلي اثنعش تجليبه
تنام المسعده وتكول مدريبه[1]
لجلبنك يليلي والكلب منظر
وون ما ونت الخنسه لصخر وأكثر[2]
لون من بعض همي بسده اسكندر
عفت وأضحى الربع ياجوج يسريبه[3]

على أنه مع التجليبة، تسهم الأصابع في الطقس، فيمدّ الرجال أكفهم ويشابكون بين أصابعهم بحيث يمكنهم إخراج «طقه» قوية، وتسمى هذه الفعالية بـ«طك الاصبعتين»، وتنتشر في العراق بكثرة لا سيما في الجنوب.

يرافق «طكّة الأصبع» هذه رفع للرجل اليمنى إلى الأعلى، ومن ثم، ضربها بالأرض على وقع الإيقاع الذي يتعاضد فيه الطبل وطكه الأصبعتين. ومن الإكسسوارات المكملة لهذه اللوحة الطقسية، وجود غجريات يرقصن الهجع، ناثرات شعورهن، بينما ثمة مطربة غجرية تغني الأغنية المذكورة.

وبما أننا وصلنا إلى فنّ الهجع فعلينا التوقّف ولو بشكل عابر أمام أصله والتطورات التي طرأت عليه خلال قرابة قرنين إلى أن وصل لما هو عليه في الجنوب. ولدينا هنا معلومات ممتازة يطرحها الباحث سليم طه التكريتي عن نشأة هذا الفن، فيقول إنه ولد في المناطق الممتدة من سامراء إلى الموصل، أي في المناطق ذاتها التي شهدت ولادة الميمر

(1) أقلبك أيها الليل 12 مرة. سعيدة الحظ تنام فيك ولا تدري كم عدد ساعاتك.
(2) المقطع للحاج زاير الدويج ويعني به: سأقلبك أيها الليل بفؤاد مكسور، وسوف أئن بقدر أنين الخنساء على أخيها صخر
(3) لو أن بعض همومي أصابت السدّ الذي بناه الاسكندر المقدوني، لكان تهدم وصار بمقدور قوم ياجوج ومأجوج عبوره.

والجوبي والنايل والسويحلي[1]. وترجّح الأدلة أنّ ولادة الهجع بالشكل الذي نعرفه به الآن إنما حدث في القرن الثامن عشر. ويعتمد التكريتي في ترجيحه هذا الرأي على تتبع أقدم القصائد التي بين أيدينا. وهذه الأخيرة ترجع إلى منتصف القرن التاسع عشر، ما يوحي أن الفن احتاج قرنا لكي يكتمل بالصورة التي نعرفها عن طريق ما شاع على ألسنة شعراء القرن التاسع عشر.

ثمّة، بهذا الصدد، قصيدة شهيرة للشاعر حسن العلكاوي تُعد الأقدم التي بين أيدي الباحثين. وكان موضوعها أقرب للديني منه للدنيوي، إذ نظمها الرجل وهو مريض ومشرف على الموت، فكانت أشبه بالمدائح النبوية أو أشعار الدراويش. لهذا السبب يرجح سليم التكريتي أنّ التجليبة قد تكون تطوّرت عن شكل من أشكال المناقب النبوية، وهو أمر ممكن بلحاظ التشابه في الإيقاعات بين التجليبة وغناء الدراويش. لا بل إن قصيدة العلكاوي لا تزال تنشد في المناقب النبوية في مناطق غرب العراق، وثمة قارئ يدعى سيد ابراهيم النعيمي غالباً ما ينشدها. يقول العلكاوي:

لجلبنك يليلي بألف تجليبه
وأصلي عالحبيب الساكن بطيبه
لجلبنك يليلي واجذب الونه
على عمر تكضى وشبقى منه
ليالينا المضن ماظن ترجع لنا
ولا ذاك الصبا وأخبار أطاييبه

على أن أبرز تطوّر طرأ على التجليبة هو انتقالها إلى الجنوب ابتداء مما بعد الحرب العالمية الأولى، وذلك حين انتشرت كالنار في الهشيم وتغيّر

(1) ينظر: أغنية التجليبة.. أولها وتطورها ومعارضاتها، سليم طه التكريتي، مقالة، التراث الشعبي، العددان 3 ـ 4 السنة، الثانية عشرة، 1981، 165.

بعض لحنها وأدخلت عليها الإيقاعات الجنوبية كالزنبور، وربطت برقص الغجريات (الكاوليه). وأشهر من ألّف في هذا النوع الحاج زاير، والملا منفي عبد العباس، وعباس هجيج الحلي والحاج خضير المعمار وغيرهم.

والخلاصة من هذا كله أنّ أصل الطقس الغنائي، سواء في «الجلمه ونص» أو«الجوبي» أو «الهجع»، جماعي وليس فردياً. أي أنّ علّة ولادته لا تخلتف كثير اختلاف عن علة ولادة الأغاني الفردية التي مررنا وسنمر بها. لكن المختلف أنّ العلّة، في الطقس الجماعي، قديمة وتنتمي لما يسميه الانثروبولوجيون بـ«الشظايا» أو «الرواسب الثقافية»، وهي غالباً ما تحيل لتلك الحقبة التي مارس فيها الإنسان الغناء والرقص إمّا في المعابد أو في الحقول، لدواعٍ ميثولوجية كتقديم القرابين أو حصد المزروعات أو ما شابه من شؤون دينية أو دنيوية.

***

دعونا من أصداء الحقب الأولى التي لا نزال نسمعها ونراها ونمارسها دون معرفة عللها، ولنعد إلى الدارمي وحكايا الصبايا. فثمّة ما يمكنه تكثيف ضمير الأنثى في تلك المقطوعات الرقيقة والحزينة غالبا. نعم، ففي الدارمي والنايل، يتجسّد كثير من القصص وتتكثّف العديد من الظواهر الاجتماعية وأبرزها إجبار الفتاة على الاقتران بمن لا تحبّ كما نوّهنا.

ينقل بعض الجنوبيين، بهذا الصدد، أنّ فتاة أراد أهلها إجبارها على الزواج من ابن عم لها فرفضت رفضاً قاطعاً لأنّها تحبّ فتى آخر. وفي ذات أمسية، تدبرت الفتاة طريقة للوصول إلى مضيف الشيخ وكان يسمّى موحان، ثم فجأة اقتحمت المضيف المزدحم بالرجال ووقفت ثم قالت: كولو لعد موحان شيخ الولايه..العشك كوه يصير، لو مشتهايه؟ فقال موحان - لا بويه مشتهايه. فقالت وهي تشير لفتاها : أريد هذا. فأسقط من يد الشيخ وأمر بتزويجها من حبيبها.[1]

---

(1)التراث الشعبي، العدد الرابع، السنة الثانية، 1970، ص 183

هكذا تروى الحادثة من طرف الباحث هادي شاكر غضب، لكن زميله عيسى عبد الحميد العاني يرويها بشكل آخر، ويفيد فيها بأنّ موحان الخير الله كان يسير في شوارع إحدى مدن ذي قار فتلقته الفتاة شاكية بالدارمي المذكور[1].

ليست هذه الحكاية فريدة من نوعها في مجتمع زمان، ففي تلك الأيام كانت الصبايا يجبرن على الزواج من أبناء عمومتهن، فيركنّ لأي وسيلة للتهرّب من تلك الزيجات حتى لو وصل بهن الأمر لاقتحام مضايف الشيوخ وكسر أعين آبائهن وأخوتهن والإشارة لفتى ما : أريد هذا. مثل أولئك العاشقات المعاندات وَجدن دائماً، وهن مستعدات للمغامرة برقابهنَّ من أجل الحب.

يذكر أحد رواة الأشعار حكاية شبيهة تتحدث عن صبية أخرى عاشقة، صبية استجارت بشيخ عربي ذات يوم، وهو يتوضأ للصلاة فجراً وطلبت منه إنقاذها عن طريق الحسجه والبلاغة.

يقول دحّام الشمري، المتخصص بتراث العشائر البدوية المتوطنة غرب العراق، إنّه بينما كان الشيخ شلاش خلف الفرج يتوضأ للصلاة فجرا على ضفة النهر، ترنّمت تلك الصبية ببيت من النايل، يحتمل معنى الاستغاثة. وما إن سمعها الشيخ حتى فهم أنها تستغيثه. لقد تغنّت قائلة:
لبست سفايف وراس عرانها سايف..مذكور بيت الفرج مزبان للخايف[2].
وتعني أنها ارتدت شرائط رهيفة، ربما زانت ثوبها. لكن العران، وهو شيء كالمسمار يستخدم لربط معدن بمعدن، (سايف)، أي أنه غير صالح لربط السفايف بالثوب. ومع هذا الشطر، ذكّرت الشيخ بقدرته على إغاثتها من مشكلٍ مخيف يحيق بها. فبيت ذلك الشيخ معروف بأنه

(1) التراث الشعبي، العدد الفصلي الأول، 1985، ص 187.
(2) ينظر: التراث الشعبي، العدد الأول، السنة الرابعة 1973، الشعر عند العشائر البدوية المستقرة، دحام الشمري، ص 26 و 29.

(مزبان) للخائف، أي ملجأ آمن، و(الزبن) في اللغة هو الدفع و«زبُونَة من الرجال: الشديد المانع لما وراء ظهره»، كما يقول ابن منظور.

يقول راوي الحكاية إنه لما سمع الشيخ شلاش ذلك البيت من النايل فهم أنه استغاثة، فنادى بأعلى صوته أن أقبلي وأنا عندك، لا يمسّك أحد بأذى. وهنا اطمأنت الفتاة، وعبرت إليه مستخدمة قربتها كنجّادة. ثم رافقته إلى منزله. وهناك سألها عن سبب تغنّيها بذلك البيت، فقالت: أنا أعرف منزلتكم بين القبائل والعربان، ومن يستجر بكم يكون في مأمن. ثم أخبرته أن والدها يريد تزويجها من شخص لا تحبّه، ولا تعرف عنه شيئا سوى كونه ثرياً. سألها شلاش : وهل تحبين شخصاً معيناً؟ فأجابت : نعم. فما كان من الشيخ سوى أن طمأنها، وأرسل لوالدها، ثم أخبره أن ابنته استجارت به للخلاص من زيجتها الإجبارية، وأنها تريد الزواج من أحد شبان القبيلة، ثم سمّاه له، وخطبها منه لذلك الشاب. وبالفعل أبطلت الزيجة، واقترنت العاشقة بحبيبها بفضل شلاش. ولكن قبل ذلك، بفضل شجاعتها وإصرارها على الفوز بمحبوبها.

استخدمت تلك الفتاة فن النايل، وهو فن مبهر يرادف الدارمي، وينتشر في مدن كتكريت والموصل والرمادي والحويجة والشرقاط وغيرها. وغالباً ما يرتبط بقصص وحوادث بعينها، فيوثّقها مثلما يوثّق رغبات الفتيان والصبايا في الوصال.

بالعودة للتشبيه: لبست سفايف وراس عرانها سايف، فإنه لخّص المشكلة بطريقة استعارية عظيمة البلاغة، فالاستعارة صِيغت بشكل مناسب للمشكلة التي تخصّ الفتاة، وهو عدم رغبتها الاقتران بمن لا تحب. لقد شبّهت الزوج بالسفايف، وهي استعارة مأثورة في المتخيل العربي، وترد في القرآن الكريم بقوله تعالى «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»، غير أن الصبية عادت لتشبّه الرابط بين ثوبها والسفايف بعران «سايف»، وهو ما يوصل فكرة أن الاقتران غير ممكن. العران هنا هو الرغبة، وبدون وجود الرغبة لا يمكن لأي زواج أن ينجح. وهو ما فهمه

الشيخ جيداً وعالجه في الحال، مثلما فعل موحان قبله، ومثلما فعل ثالثهما أبو فتاح، الرجل الثري الذي عاش في الموصل وحدث أن أنقذ قلبين هو الآخر بعد استغاثتهما به.

تفيد الحكاية بأن فتاة من قرية تدعى وادي الحجر في الموصل أحبّت شاباً مدقع الفقر، وكانت تتمنّى أن تتزوجه، لكنه حين طلبها من أبيها رفض الأخير متذرعاً بفقره. وحينئذ لم تجد غير الشعر لينقذها فكتبت على رقعة بيتاً من النايل وأرسلته بيد حبيبها إلى الوجيه الموصلي الذي ربما كان على صلة بأبيها. لقد كتبت:

بوادي الحجر ناح البوم تالي الليل.. وين أبو فتّاح يسرع بالأمانه[1]

يأخذ العاشق الرقعة ويذهب سائلاً عن (أبو فتاح) حتى يعثر عليه، وكان جالساً في مقهى. ثم يسلمه الورقة بصمت. يقرأ الوجيه بيت الشعر المستغيث به، فيتأثر ويسأل الفتى عن هويته وعمن تكون صاحبة الرسالة، فيخبره ويهرعان معاً إلى «وادي الحجر»، حيث تسكن الفتاة. يدقّ أبو فتاح الباب، ويخرج والد الصبية. يدخلان ويتحدثان في سبب رفض تزويج الفتاة من ذلك الشاب، فيتذرّع الأب بفقره.

يسأله أبو فتاح:كم تريد مهراً لها؟ يقول : مائة دينار. يصفن أبو فتاح، ثم يقرر دفع المهر فوراً رغم أنه كان بصدد ابتياع حاجات له من الموصل. يخرج المائة دينار ويسلمها لأبي الفتاة، وينتهي الأمر بتزويجهما[2].

الآن نسأل: هل كانت مجرد أبيات من الشعر؟ كلا بالتأكيد، ليست كذلك، بل كانت تلخيصاً لحكايات، وتكثيفاً لمتخيل اجتماعي كامل. كانت تمازجاً بين الحبّ والفروسية، بين الخوف والشجاعة. نعني فروسية العشاق وخوفهم وشجاعتهم. فتأمل لا عذّب لك قلباً.

***

(1) التراث الشعبي، العدد الأول، السنة الرابعة، 1973، ص 27.
(2) المصدر السابق نفسه.

طالما مررنا بفن النايل، فإن ذاكرة العراق تمتلأ معه حد التخمة. نعم، هي ممتلئة لدرجة أن هذا الفن يتحوّل في واحدة من صور مظفر النواب العجيبة إلى «زلف» صبية، أو لنقل أنّ «الزلف» تستعار له صورة نايل الهوى.

يقول مظفر: الزلف نايل هوى جبوري.. وانكط اشفافي عل الجوري.. ترسنه صواني فرفوري.. فرح نيلي وسعد أسود.. ترف وانته ولا ورده.. ولا شوكه ولا أزود!

الحال أن المرء ليكاد يدوخ فعلاً بقوله : الزلف نايل هوى جبوري.. وانكط شفافي عل الجوري، فالاستعارة الأولى لا تخطر إلّا في ذهن رجل سُحِر بالغناء وتعمّق في مخزونه، ثم «بربع» فيه كشجيرة نبتت على ضفة نبع رقراق. أمّا الاستعارة الأخرى، فتعكس اندماجاً نادراً بروح الأنثى، ولولا معرفتنا بأن مجترحها هو مظفر النواب لما تخطّر لنا سوى صدورها عن صبية تعرف جيداً أن لشفتيها طعم العسل بالنسبة لمحبها، ويمكن أن تذوب وتهبط كنقاط على وردة الجوري إن هي أحبّت فتى ما.

غير أن هذا كله في كفّة، واستحضار فن النايل المنسوب لعشيرة الجبور، في كفّة أخرى. فأبناء هذه العشيرة بارعون في هذا الفن براعة الـ«ألبو محمد»، في الجنوب، بطور المحمداوي، والسواعد بطور «الساعدية». القرينة على هذا وجود كثير من الأبيات التي ترد فيها النسبة للجبور لوصف العشاق والمعشوقين كقول أحدهم: أصلك جبوري وبيك رسوم منجاده[1].. ويشبه دبيب النمل دك العله افاده. أو قول آخر: أصلك اجبوري وبيك ارسوم عزّاوي[2].. وانته سبيت الخلك اسمر يحنطاوي.

بالوقوف أمام النايل سنعرف أنه فنٌ شجي يشي بمزاج رافديني لا تخطئه الذائقة. وكل بيت منه يصاغ لوحده كما هو الأمر مع الدارمي.

---

(1) من مدينة جدة في السعودية أو من نجد.

(2) العزة: عشيرة عراقية كبيرة.

أمّا أصله، فقيل إنَّ أوّل من تغنّت به امرأة كانت تسكن مع عشيرة العبيد. وسبب تغنيها، كما يؤكد الكرملي نقلاً عن محمد القبانجي، أنها أحبّت شاباً اسمه (نايل)، ثم إنه تركها وسافر، فكان أن قالت غناء: نايل جتلني ونايل غيّر ألواني.. ونايل بشوكه.. سجيم الروح خلاني.

هذا السبب شبه متواتر، لكنّ الباحث ثامر عبد الحسن العامري يضيف له قصة أخرى جرت في إحدى القرى. وبطلنا هذه المرة شاب أحبّ فتاة تدعى «غبشة»، وكان يراقبها وهي تذهب فجراً مع البنات إلى عين الماء لملء الجرار منها. كان العاشق يقف في طريقهن ويغني بيتاً من النايل ويكرره، معتمداً على التورية ليبعد الشك عن صويحباتها.

أمّا النايل فيقول:

كلبـي بجرار العســل ما يرتوي عطشــه..
ويهون كل العطش، اليكتل عكش غبشه[1]

***

طالما كنّا في (وادي الحجر) بالموصل، فلننتقل إلى أغنية أخرى أشهر من نارٍ على علم. أغنية تخصّ متخيلاً مشتركاً بين العراقيين والسوريين. بل ثمّة تنازع عليها رغم أن مصدرها يعود إلى ماردين في تركيا. إنّها أغنية «يردلي» الشهيرة التي طالما سمعناها وتلذذنا بلحنها البرّي:

كـم يردلـي يردلـي
سـمره قتلتينـي
خافـي من رب السـما
وحـدي لا تخلينـي

هذا المستهل محرّف عن الأصل، وانتشر في العراق كلّه. وبموازاته، ثمة مستهل آخر يعرفه الموصليون ويقول:

(1) ينظر، الغنا العراقي، ثامر عبد الحسن العامري، 139.

كـم يغدلـي يـــغدلي
ســـمغه قتلتينـي
خافـي من غب السـما
وأعـزب لا تخلينـي[1]

أما قصة الأغنية فلطيفة، وتعكس مدى الرقّة التي يتميز بها الموصليون، مثلما تعكس مدى ما يتّسمون به من تسامح وانفتاح لبعضهم على البعض الآخر. ثمّة من يقول إن الأغنية نتاج علاقة حب جمعت شاباً مسيحياً بفتاة مسلمة، وثمة من يزعم العكس، أي أن الفتى كان مسلما والفتاة مسيحية. الحال أن القرائن حول الرأيين تضطرب في كلمات الأغنية. ففي بعض النسخ يقول المغني: «وغاحت تزوغ النبي ومقبوله زياغتكي»، ما يعني أن الفتاة مسلمة والعاشق مسيحي، أما في نسخ أخرى فيُستشفّ العكس بدلالة وصف المغني للصليب على صدر الحبيبة في مقطع فاحش[2].

في كلّ الأحوال، فإن ثيمة الحكاية كما يروي الباحثون تفيد بأنَّ شاباً من مدينة ماردين كان عشق صبيّة من عائلة تخالفه في الديانة. لذا كان من المستحيل أن يتزوجا. ونتيجة لهذا، ولدت الأغنية، وانتشرت في ماردين، لتنتقل بعد ذلك إلى سهل نينوى، ومن ثم إلى مدينة الموصل. يزعم بعض الرواة أنّ «يردلي» هو اسم الفتاة، وثمّة من يذهب إلى أن المفردة تركية، وتعني «الفتاة المدللة» (يار ـ دلي)[3]، وهو ما يغلّب الظن أنها كانت من عائلة غنية عكس العاشق المنحدر من بيئة فقيرة.

أما زمن ظهور الأغنية فيعود إلى عام 1875 على وجه التقدير، وأول من غنّاها مطربٌ أرمني هاجر من ماردين جنوب ديار بكر إلى الموصل،

(1) يلفظ أهل الموصل الراء غينا.
(2) يثبت أنور عبد العزيز تسعة نصوص للأغنية. ينظر: التراث الشعبي، العددان السادس والسابع، 1976، ص 144.
(3) ينظر: التراث الشعبي، العددان السادس والسابع، 1976، ص 156.

ويدعى (جبًّو). وجبو هذا سافر لديار بكر سنة 1916، واعتاد على غنائها في ما يسمونه هناك«الروبال»، أي مجرى الماء المحاط بالأشجار حيث اعتاد الموصليون على نصب ما يسمى «العرزال»، أي السقيفة المصنوعة من جذوع الأشجار وأغصانها، وكانوا يستخدمونها صيفاً أثناء نزهاتهم العائلية.

يقال أيضا إن الأغنية عُرفت في منطقة حمام العليل بفضل مطرب اسمه توفيق محمد، وكان هو الآخر مهاجراً من ماردين شأنه شأن ابن علي الصفو وسيد سلمان قندرجي وسيد سلو الجزمجي وغيرهم[1].

لكن دعونا من هذه المعلومات التاريخية، وتعالوا معي للأغنية نفسها وتأملوا مدى رقتها وعذوبتها، وجمال صورها التي تعكس روحاً توّاقة للغرام، مأخوذة بالحياة ومتعها. يقول المغني:

شغباتكم باغده   وسطوحكم عالي[2]
عيني قتلني العطش   بالله اغحمو حالي
مغيت من بابها   تتنفس الوغدي[3]
غاس ابغتا من ذهب   وابغيسمه هندي[4]
لدعي من غب السما   ليلة غدا عندي..
لفغش فغيش الهنا   ومخدته زندي[5]

هل لاحظتم مدى رقة لثغهم بالراء حين يقلبونه غينا كالباريسيين؟ هل انتبهتم للجانب الحسي الرهيف الذي يكاد يرشح من الكلمات: نعم، إنها روح العشق تتبدى في اللغة فتجعلها كالماء الرقراق.

***

(1) المصدر السابق نفسه.
(2) شرباتكم باردة وسطوح منازلكم عالية.
(3) مررت من بابها وإذا بها تشم الوردة.
(4) رأس أبرته من ذهب وخيط ابريسمه هندي.
(5) أقسم أن أفرش فراش الهناء وستكون زندي وسادة لها.

قلت إنني سأتجه نحو الصحراء، الصحراء المحاطة بالصحراء، لا هذه التي انتقلت قيمها إلى أماكن أخرى قريبة من الأنهار، ففقدت الكثير من طزاجتها. الصحراء المعنيّة هنا هي تلك التي أبدعت الشعر النبطي، وتمتد من غرب العراق إلى السعودية والكويت وبلدان الخليج، وتختلط ببادية الجزيرة محيطة بالموصل وممتدة إلى سوريا.

يمكنك، في تلك الصحراء الجافّة القاسية، العثور على نهر دفّاق في الصدور يمثّله العشاق والعاشقات. ومنهم مثلاً ذلك الشاب الذي مرض مرضاً شديداً حتى شارف على الموت، فجاءوا إليه بحكيم كي يداويه. ثم ما إن وضع الحكيمٍ «المحاور» على جسده حتى أنّ وقال:

طبيب كف المحاور   لا توجع اجنوبي
ما يفيد كل الدوا   ودواي محبوبي[1]

يعرف محبو التراث تلك القصيدة ذائعة الصيت جيداً، وفيها يقول الشاعر:

جابو طبيب الهند   عن وصفك بايده
ويكول ما به وجع   ودواه اللي يريده

الحال أن البدو ورثة حقيقيون لمتخيّل الصحراء العجيب الذي قرأناه في الشعر الجاهلي. لذلك توقعوا أن تصادفكم الظواهر نفسها وأولها التناقض بين جبلّة القسوة المريعة التي حتمتها الصحراء على أبنائها، من جهة، وبين الرقة المتناهية تجاه المرأة، من جهة أخرى. يُروى عن أحد شعراء البادية، ويدعى «الهزّاني» أنّه لما كبر وشاخ، مرّ يوماً ببئر تزدحم حولها صبايا بدويات.ولما رأينه وعرفنه، قالت واحدة :هذا الهزّاني الشاعر. فردّت الأخرى: شايب. وقالت الثالثة :عايب وما بيه فود. فارتجل الهزاني فورا:

(1) يروي تلك القصة طلال سالم الحديثي، التراث الشعبي، العدد السادس، السنة الأولى، ص 40.

شـايب وعايـب والهـوى مـا نسـيناه

والزيـن يعجبنـا ولـو نلمسـه لمـس[1]

بل مثلما نقرأ في تراث أهل الجنوب حين يصرّ عاشق على حبيبته، ولو كلّفه ذلك حياته، كذلك نطالع لدى البدو الثيمة ذاتها، فهذا هو فتى يحبّ فتاة من بنات عشيرته ويطلبها من أهلها فيرفضون، فيقول معبراً عن إصراره على الفوز بها:

يـا عشـكتي مـا لـي عنـه   لـو دونـه ألـف بـواردي[2]

لـو دونـه المـوت الحمـر   واللـه لجيهـا وأردي

أي إنّه لو وقف أمامي ألف مسلح ينوون قتلي، فلن أنسحب وسأقبل على حبيبتي وأرتشف منها ماء الحياة رغم أنوفهم.

سيحار المطلع على تراث البدوي من هذه الروح الولهانة بالمرأة. إذ يتجسّد هنا جانب طري في شخصيته يناقض قيم القسوة والفخر والغرور وحب الغزو. والطريف فعلاً أن الجانبين، الطري والمتحجِّر، يمكن أن يتجسدا في لحظة واحدة، كما في بيتين رددهما شيخ قبيلة أثناء قتال عنيف مع أعدائه، كان يقاتل ويقول:

يـا ربنـا مـا مـن مطيـر   جمعيـن والثالـث بحـرْ

بسـيوفنا نسـوّي طريـح   لعيـون مزيـون النحـرْ

إنه يشجع فتيانه، بأن معركتهم هذه تشبه معركتهم من أجل الفوز بالحبيبة. ولعله يغريهم بما وراء الغزوة، إذ غالباً ما تنتهي الغارات بكسب الفتيات الجميلات كسبايا كما هو عهد البدو منذ ما قبل الإسلام. تلك الرغبات الدفينة تتسرب في لحظات مخاتلة في ضمير الجماعة والقرينة على ذلك قولهم في إحدى أغاني الجوبي:

---

(1) يروي ذلك عباس العزاوي في مقالته «أدب البادية»، ينظر: التراث الشعبي، العدد التاسع، السنة الثامنة، 1977، ص

(2) بواردي: حامل البندقية.

أريـد أرافجـك عمـي يسـلطان
اخذنـي بلزمتـك سـايس للحصـان
علـوه تصيـر غـاره وجسـب نسـوان
تازيـن شـيب ابـو اليجسـب عليـه![1]

الأحرى إنَّنا معنيون الآن بالمتخيَّل الطري، المقبل على الحياة، لا المتحجِّر النافر منها الذي تختزنه القيم الثقافية البدوية. ولئن بدا الأمر متناقضاً هنا، فإن ذلك ربما يشير لصراعٍ نسقي محتدم داخل الذات الواحدة. فهي، في جانبٍ، تدور حول قيم عنفيّة وقاسية تستحلي الموت وتلتذّ بالقتل. لكنها، في جانب آخر، تسرّب قيماً مصرّة على الحياة وميّالة لمباهجها المختصرة بالغرام وعبادة الجسد الأنثوي.

ومن هنا، ربما، يلتبس متخيّل العنف بمتخيل الغرام أو العكس، فيبدو العاشق محارباً من أجل الفوز بمعشوقته، في وقت يبدو مأسوراً بالجمال وعبداً له. يلتذ بعذابه أو يتعذب بلذته كما سوف نرى في محور آخر، بالتفصيل.

قدر تعلّق الأمر بالثقافة البدوية، ثمة حكايات كثيرة تختصر هذا العذاب، عذاب المغرمين والمغرمات، ممن يشبهون الفتى «شريدة»، راعي الغنم العاشق الذي صبر لسبع سنين وما زاده من محبوته سوى النظرات.

***

شريدة فتى بدوي مرهف من عشيرة شمّر، عمل راعياً ذات يوم عند شيخ معروف بهيبته. ومن عادة الرعاة أن يختلطوا بأهل دار من يعملون عندهم كما يقول الأستاذ محمد عجاج الجميلي، راوي الحكاية. وفي صباح ما وقع نظر شريده على فتاة للشيخ باهرة الحسن. فعشقها من أول

(1) أريد مرافقتك أيّها السلطان في حملاتك الحربية، خذني كسائس لخيلك، وليتك تقود معركة نسبي فيها النساء، وإذا حدث ذلك، سأحلق لحية من يحاول التغلب عليَّ وأخذ سبيتي مني.

نظرة. في الأيام التالية، اكتشف أن الفتاة تبادله الحب. وظل في نهاية كل نهار، يمرّ بالبيوت ليراها ويبادلها النظرات المتحسّرة، وكانا يتعذبان في هذا العشق الصامت. لكنهما حرصا على كتم كل شيء كي لا تحدث فضيحة ربما تقتل الفتاة على إثرها[1].

وبهذه الطريقة مرّت الأيام والشهور حتى دامت سبع سنوات، أصرّ الفتى خلالها على البقاء راعياً لغنم الشيخ لمجرد أن يبقى على مقربة من حبيبته. وفي أحد أيام الربيع المشمس، قرر الفتى أن يبتسم بوجه حبيبته، فأودع غنمه عند رفاق له من الرعاة، وعاد إلى المضارب. ولما رأته الفتاة مقبلاً، لم تتمالك نفسها، فخرجت تريد لقاءه، مختلقة لها عذراً هو الذهاب للغدير كي تجلب الماء. حملت القربة وارتدت أجمل ملابسها الحمراء، وخرجت، ولم تستطع اللحاق به إلّا وهو قريب من البيوت. حاول الابتعاد عنها خوفاً من الفضيحة، لكن الفتاة اقتربت منه ناسية الخوف، فاضطر للوقوف أمامها، وتبادلا بضع كلمات هامسة ثم افترقا. عاد هو الى البيوت بينما مضت هي إلى الغدير. وفي الطريق إلى البيت، تأكّد للفتى أنه قد يكون آخر عهد له بالفتاة، لأن كثيرين شاهدوه وهو يبادلها الحديث، فجلس حزيناً وأخذ الربابة وترنم عليها:

يا غزالن لا يعن لابس حماره	رايح يروّي عله مية الغدير
هوسالني وكلت صافي من زلاله	أخذ عكلي والعمر منه خطير
أبو نهودن بيض وشلايج ثماره	يا عشيري صرت أنا بيدك يسير
واهني من حبّه بمفرك ازراره	كدر ساعه ونص ما يبطي جثير
طول برنو بيد من عارف عياره	اتهزع جنها مشيت مدير[2]
الأصابع جنها لف السكاره	المحابس لا يجه بيد العشير

(1) ينظر: مقالة «قصيدة بدوية في الغزل العذري»، محمد عجاج الجميلي، التراث الشعبي، العدد التاسع، السنة الخامسة، 1974، ص 126

(2) يصف طولها بطول بندقية البرنو ومشيتها مثل مشية المدير.

وأهني من ناهبـه فوك القماره   وينحر ابن سعود مزبان الفقير

دعونا من كل شيء ولننتبه إلى المعاني التي بثّها الفتى. فهو يوغل في وصف حبيبته ملبساً ونهوداً وطولاً. ويستعير لها أوصافاً فولكلورية عرفها الشعر العربي كتوصيف العين بعين العنز والرشاقة برشاقة الغزال. عدا هذا، ثمة توصيفات مستلهمة من العصر كالبرنو للطول والسكائر للأصابع. ولا يكتفي «شريده» بهذا، بل يعرب عن أمنيتين خطيرتين في أغنيته؛ الأولى بقوله: «واهني من حبّه بمفرك ازراره..كدر ساعه ونص ما يبطل جثير». أي أنه يتمنّى أن يقبل محبوبته في مفرق أزرار الثوب، وسط النهدين، والثانية بقوله: «وأهني من ناهبه فوك القماره.. وينحر ابن سعود مزبان الفقير»، أي أنه يتمنى لو كان بمقدوره نهبها ووضعها على قمارة سيارة، واللجوء عند ابن سعود، ملك السعودية في ذلك الوقت.

يقول الراوي إنه ما إن انهى شريده إنشاد قصيدته حتى ترك الربابة حزيناً محبطاً وخرج من البيت وعاد إلى غنمه. في المساء، سمع الشيخ القصة، فغضب غضباً شديداً ونادى على الراعي ليسأله ويسمع ما قاله على الربابة عن ابنته. أنكر (شريده) في البداية، لكنه عاد ليعترف ويطلب الأمان من الشيخ حتى ينشد له القصيدة. فأعطاه الشيخ الأمان وبدأ ينشد. وحين وصل لبيت التمني «أهني من حبه بمفرك ازراره»، طلب منه الشيخ التوقف، وأقسم عليه أن يحقق أمنيته. فنادى ابنته وقال لها مكّنيه من عناقك، فمكّنته من ذلك العناق. ثم طلب الشيخ من (شريده) أن يفارقهم بأمان، ففارقهم ولم ير محبوبته بعد ذلك. وظل العاشقان دون زواج حتى وفاتهما كما تقول (عطية عيادة)، التي سردت القصة على الباحث محمد عجاج الجميلي[1]، فتأمّل أعزّك الله.

***

(1) عطية عيادة من سكنة قرية الحمرة بتكريت، ورووت الحكاية بتاريخ 22 ـ 12 ـ 1972، وتقول إنها شاعت في عقد الأربعينات من القرن الماضي. ينظر: التراث الشعبي، العدد التاسع، السنة الخامسة، 1974، 126

لنترك عشاق البوادي وقصائدهم، ولنعد إلى أغاني الجنوب وقصصها، ولدينا الآن حكاية ينقلها المرحوم إبراهيم الورد عن شاهد عيان هو أحد أصدقائه؛ يقول إنه حدث ذات يوم أن أحب شابٌ فتاة وشغف بها، وهي أحبته وشغفت به. غير أن عائلة الفتاة، ولأسباب لا أحد يعلمها، قررت الانتقال من مدينتها إلى مدينة أخرى. يسمع الفتى الخبر ويحزن، ثم يعلم بموعد السفر المشؤوم، ويعرف أنهم سيستقلون القطار باتجاه مدينة الناصرية. هنا، يقرر توديع حبيبته ولو بنظرة أخيرة. هو مثل شريده بالضبط، لا يجد أمامه سوى التزوّد بنظرة أخيرة. المهم أن الموعد يحل، فينتظر العاشق في المحطة في انتظار المعشوقة[1].

ثم، كما لو كان المشهد سينمائياً، تظهر العائلة، وتصعد إلى أحد الفاركونات. يقترب عاشقنا، ليكون بمحاذاة النافذة. وقبل أن يمضي القطار، تمدّ الفتاة رأسها من النافذة لترى حبيبها، فيراها. ثم يتهادى القطار حتى يختفي في الأفق. يطرق العاشق حزيناً خائباً، ثم يعود أدراجه. وفي الطريق، يترنّم ببيت شعر يقول: حمل الريل وشال، للناصرية.. يابه ويابه.. وشبلش المحبوب.. وبهالقضيه.. يابه ويابه. ثم يكرر اللازمة مترنماً بحزن:[2]

واشلون أنام الليل
وأنته عله بالي
يابه ويابه
حته السمج بالماي
يبجي عله حالي
يابه ويابه

(1) ينظر:الأغاني القديمة، أزجالها، ألحانها، حكاياتها، تأليف حمودي إبراهيم الورد، الجز الأول، 1970، ص 16.
(2) المصدر السابق نفسه.

هذا كلُّ ما جاءنا عن القصة، والعنصر الوحيد المثير للانتباه فيها هو الإشارة لوجود قضية خطيرة «ابتلش» بها المحبوب. لعلَّ المسألة تتعلق بتزويجها من رجل آخر، أو أن مشكلة جرت للعائلة كلها فاضطروا لتلك الهجرة: وشبلش المحبوب.. وبهالقضية!

الحال أنني استمتعت بالحكاية إيّما استمتاع. فقد فسّرت لي نشوء أغنية شهيرة كانت أدتها صديقة الملاية بعد أن أضافت من عندها مطلعاً جميلاً: خالي انعم الله عليك رد يالمجاري.. بيدي الزم التابوت وأنحب وأباري!

عدا ذلك، فإنها ذكرتني بواحدة من أهم القصائد التي كتبها مظفر النواب، وموضوعها هو «الريل» نفسه، أعني «للريل وحمد» التي عنون بها مجموعته الشعرية المعروفة، وكانت لحنت من قبل محمد جواد أموري وأداها المطرب ياس خضر. يقول مطلع القصيدة:

مرينا بيكم حمد   واحنه بقطار الليل
واسمعنه دك اكهوه   وشمينه ريحت هيل

كانت تلك القصيدة، كما قيل، نتاج قصة أخرى بطلتها امرأة جاورت النواب أثناء جلوسه في قطار الليل المارّ بالناصرية. ويزعم الرواة أن تلك المرأة حدّثت النوّاب عن قصة حب قديمة انتهت بالفشل. لقد أحبّت المرأة ابن عمها المدعو حمد، لكن أهلها وقفوا لها بالمرصاد وزوجوها رجلا آخر. بحسب الرواة الشفويين، فإن المرأة بكت حين مرت بقرية اسمها «ام شامات» في طريق الناصرية، فتذكرت حبيبها القديم، ثم روت الحكاية للنواب:

يابو محابس شذر يالشاد خزامات.. يا ريل بلله بغنج.. من تجزي بام شامات..

هل كانت تلك الحكاية حقيقية؟ لا أدري ولا يتوفر لدي دليل موثّق على ذلك. ومع هذا، لا يستبعد الأمر بالنسبة لشاعر ارتبط بالناس

وحكاياتهم ووثقها في شعره. عدا «حمد» ثمة عدد آخر من الأبطال يقال إنهم حقيقيون وأصحاب حكايات واقعية كشعلان ازيرج وحسن الشموس ولعيبي وغيرهم.

لا بل إنه في القصيدة المعنية ذاتها، ثمة قرينة لا تقبل الشك على إفادة النواب من حكايا الناس، وهذه الإفادة قد تصل حد التناص الكامل كما في المقطع الذي يقول:

جن حمد فضة عرس   جن حمد نركيله
أمدكدك بمي الشذر   ومشلّه اشليله

فهذا المقطع مأخوذ عن مقطوعة شعرية جميلة كان نظمها رجل من الناصرية تدليلاً لابنته، وكان اسمها «عمرة»، كما يروي ذلك شامل كاظم الحمد وهو بصدد الدفاع عن ديوان «للريل وحمد»[1]. يقول ذلك الشاعر المغمور عن ابنته (عمره):

جن عمره فضة عرس.. جن عمره غرشة صبي
جن عمره حشفن ناحره الصياد من يصطبي
جن عمره كضبة كصب.. ريان من اتحَبِي[2]

***

صاحبة حمد ـ إن صحت القصة ـ قاومت لكنها هزمت في الأخير. ولم يبق من تلك الحكاية في روحها سوى دمعة تذرفها حين تمرّ بقريتها القديمة. هي لا تشبه تلك «الكويه» التي قالت لحبيبها ذات يوم : أجيك لو ذبت حجار. والعبارة هذه كناية جنوبية من ألطف ما يكون لها أصلٌ يفيد أن إحدى الفتيات كانت اعتادت اللقاء بحبيبها في مكان ما. وفي ذات يوم، صادف أن أرعدت السماء وأبرقت ثم أمطرت. فظنّ الشاب أنها لن

(1) ينظر: التراث الشعبي، العددان الخامس والسادس، السنة الثانية، 1971، ص 122.
(2) المصدر السابق نفسه.

تأتي. ثم ما هي إلّا هنيهة حتى أطلّت عليه، فاستغرب أمر مجيئها في ذلك الجو وقال لها ـ كَلت ما تجين! وهنا أجابت بثقة: أجيك لو ذبت حجار.

مع هذا، فإنَّ طاقة صبيتنا المسكينة محدودة ومقاومتها للمطر أهون بكثير من مقاومتها لرغبة الأهل. فحين يحين الجد يقف الأهل حائلاً من الإسمنت بينها وبين من تحب. فيزفونها ظلماً لرجلٍ آخر كما جرى لصاحبة حمد. تبدو ذاكرة مجتمعنا معتمة بهذا الخصوص، معتمة وقاسية وتزدحم بالأنين حتى إن إحداهن تتوسل بأحد الطيور أن يشركها بأنينه فتقول: بالونّه يالبرهان شاركني وياك..آنه عله ولفي الراح وأنت عله دنياك[1]. والبرهان طائر جميل يعيش في الأهوار، ويعرف بأنينه المتواصل، ومنه ولدت الكناية: يونّ مثل البرهان.

يتحول هذا الأنين المكثّف شعراً وأبوذيات غالباً إلى التماعات غنائية لا تنسى. التماعات تولد إثر «طركاعة» عاطفية مباغتة كتلك التي جرت لفتاة عاشقة أجبرت على الزواج من رجل بسبب فقر أهلها، فكان أن ولدت مع تلك الحادثة أغنية معروفة. يذكر أحد الفولكلوريين ذلك محيلاً للحادثة ولادة أغنية: آنه المسيجينه آنه.. آنه المظليمه.. آنه الباعوني هلي.. بالنوط والوعده سنه[2]. يتجاوز عمر هذه الأغنية الرائعة القرن، وغناها عشرات المطربين منهم وحيّد الأسود في شريطه الشهير[3]. أما أصلها فيعود لحكاية تفيد بأن تلك الفتاة أجبرت على

(1) البرهان: طائر يعيش في الأهوار ومعروف بأنه يكثر من الأنين. والعاشقة تطلب منه أن يشاركها بذلك الأنين، كل لسبب يخصّه.

(2) النوط: ورقة عثمانية تعني الدفع بالآجل.

(3) وحيد الأسود مطرب شعبي غنى في سبعينات القرن العشرين في عرس بمدينة الثورة، وسُجل الحفل على شريط كاسيت صار شريط كاسيت في العراق أيامها، وفيه يغني أغنيات متهتكة كـ«شلون داده». وأغنية «آنه المسيجينه» حورت من قبله واشتهرت بنسخته وأعادت سعاد عبد الله غناءها في الثمانينات. التجزيئية في المجتمع العربي، ص195.

الزيجة ثم علمت أن صداقها المعجل لم يدفع نقداً بل بهيئة «نوط»، أي عملة ورقية دون رصيد. وكان ذلك معمولاً به في العهد العثماني إذ كانت السلطة تصدر، أيام المجاعات، عملة يسمونها «نوط» بدون رصيد، يكتب عليها : «وعده بسنه»، بمعنى أنها تفعّل بعد سنة، فيمكن استبدالها بعملة معدنية.

لذلك حين زفت العاشقة لغير من تحب لم تجد سوى أن تترنم:

آنه المسـيجينه آنـه آنـه المظيليمه آنه
آنه الباعوني هلي بالنوط والوعده سنه!

ما يصحُّ على هذه الأغنية يصحُّ على غيرها مما أعاد المتخيل الشعبي تفعيله لاحقاً فصار جزءاً من ذاكرتنا. هذه الذاكرة العجيبة القائمة، في شطرٍ منها، على المظالم والويلات، وفي شطرٍ آخر، على قصص الحب المجهضة وحكايا العاشقات التي طواها النسيان.

***

الآن، هل يمكن الخروج من هذه الرحلة بما يشبه الخلاصة العامة؟ سؤال تختصره الشاعرة نازك الملائكة في مقالةٍ مبهرة عن تأثير البيئة والسياق الموضوعي في ولادة الغناء العراقي، وقرينتها، على ذلك أغنية «يا شط عسنك». لكن قبل التوقّف عند هذه الأغنية، وأسباب ولادتها، فلنسمع ما تقوله الملائكة عن تلك الأنساق الثقافية التي تتحكم في الشعر الشعبي، وكيف أنها تعكس ما تسمّيه «خصائص النفسيّة العراقية».

الخلاصة جد بسيطة وجد عميقة في الوقت نفسه. فنازك تقول إن المخطط الفكري العام للأغاني العراقية يفيد «أنها في حقيقتها تعبير بسيط عن العلاقة الفطرية بين الإنسان والأرض. ذلك أننا مع الفرد العراقي بازاء مخلوق ما زال يحتفظ في نفسه بكثير من بدائية الإنسان الأول الذي يقف من الطبيعة موقف المتأثّر فيتجاوب معها، وينفعل لأحداثها». معنى ذلك برأيها أن يولد «تجاوب واهتزاز» بين الإنسان والبيئة، فيندفع العراقي الى الغناء «اندفاعة إنسان الطبيعة القديم الذي

لا يغنّي حين يغني بدافع التسلية واللهو والطرب»، بل نتيجة حاجة حياة ينفق بها عواطفه ويتخلص منها.

أي إنّ المسألة أنثروبولوجية وليست مجرد غناء وشعر. وهذا الرأي كان طرح من أنثروبولوجيين كبار أكّدوا فيه تأثيرات البيئة في تكوين «نفسيات» معينة للشعوب. ومن هذا المنطلق تميل الملائكة إلى تبني فكرة تمييز البيئة لأغانينا العراقية بملامح خاصة تفردها عن أغاني الشعوب الأخرى.

لتطبيق هذه الرؤية في الأغاني، تذهب ناقدتنا الى تبيّن ما يمكن تسميتها«الأنساق العراقية» التي تتحكّم برؤيتنا لأنفسنا وللآخرين، وهنا تبدو هذه الأنساق نتاجاً للطبيعة ما أدى إلى صياغتنا رؤية لعلاقتنا بالحبيب تماثل تلك التي فرضتها علاقتنا بالأرض والمياه. لهذا قد تأتي الأغاني، في البيئات المخصبة وهي «تقطر بالماء وتموج بالخصوبة والاخضرار»، أمّا في السياقات الممحلة بيئياً فتأتي «حافلة بالعطش المحرق واليبوسة والجفاف. وتصوّر أناسا عطاشاً وخدوداً أحرقتها شمس الظهيرة وحصاداً جافاً لا طراوة فيه ولا ندى».

تورد الملائكة أغنية «يا شط عسنك» عينة لاستجلاء النسق الذي تثبته، نعني فكرة «العطش والإرواء»، فمطلع تلك الأغنية يقول: ما تروي العطشان يا شط عسنك..محرمني شوف اهواي..يا كلها منك. رأيها أن الشطر الأول يبدو مفتاحاً لفهم الظاهرة، وفيه حقائق كبيرة «تكمن وراء المعنى المتحرق الذي صاغه عاشق مجهول لا يعرف له اسم». عاشق كان أحب فتاة تسكن على الضفة الثانية من النهر، ولما شعر، في لحظة، أن الماء صار عذولاً يفصل بينه وبين محبوبته، دعا عليه بأن يفقد خاصيته، أي إرواء العطاشى.

ثم تسأل الملائكة عن علّة هذه الدعوة التي تبدو «ساذجة»، للوهلة الأولى، أي الدعاء أن يفقد النهر خاصيته بإرواء العطاشى، وكيف أنها تختصر فلسفة الحب كلها، وهي فلسفة شعبية عميقة تستحث العقل على الغوص فيها.

نعم، الدعاء على الطبيعة لا يضير الطبيعة قدر ما يضير المتعاطين معها. غير أن المعنى لا يتعلّق بالنهر بحد ذاته قدر تعلقه بفلسفة الإرواء بوصفها بذلاً وعطاءً، وهذا ما يجمع النهر بالحب لجهة أنه، هو الآخر، بذل وعطاء، ولا تقوم روحه إلّا على إرواء العطاشى، وإحياء قلب الأرض. لهذا، يبدو الدعاء أعمق مما يتبدى لنا. ذلك أن الحب والأنهار شيء واحد. وحين يناقض النهر منطقه، ويكون «عاذلاً» يمنع وصال العاشقين، فحينئذ يكفُّ عن أن يكون نهراً.

من المهم التنويه، بهذا الصدد، إلى أن ما تذكره نازك الملائكة عن أصل قصة الأغنية له علاقة قوية بالرؤية التي تثبتها. فهي تقول إن قائلها عاشق عراقي اعتاد على عبور نهر ما للقاء حبيبته. ولما فاض النهر، تعذر عليه ذلك فقال: يا شط عسنك..ما تروي العطشان، محرمني شوف اهواي..يا كلها منك!

الحال أن الفولكلوري حمودي إبراهيم يذكر عكس ذلك كقصة للأغنية، فيقول إن قائلتها فتاة عاشقة اعتادت لقاء خطيبها كل يوم عند النهر لأنه يسكن الضفة الأخرى. وفي ذات مرّة، فاض النهر وغرق الجسر، فتعذّر على حبيبها العبور. انتظرت الفتاة ثلاثة أيام حتى يهبط مستوى المياه، ويعاد تركيب الجسر. لكن أمد الفيضان طال، فـ«أنشلع» قلبها وهي تنتظر، ثم قالت : يا شط عسنك.. ميك لحد الساك.. يا شط عسنك، يا كلها منك.. محرمني شوف هواي.. يا كلها منك [1].

في الرواية الثانية للأغنية، تدعو الفتاة بأن يهبط مستوى المياه بحيث يمكن عبور النهر مشياً، وبذا يمكن لعاشقها أن يعبر فوراً، ولا ينتظر رحمة المياه والجسر. في حين أن الرواية الأولى التي تتبناها نازك تبدو أكثر مساساً بثيمة الإرواء والتعطش الشائعة الشيوع كله في الغناء العراقي، لا سيما الريفية أو البرية التي لا تزال تحتفظ بالخصائص النفسية الأصيلة

(1) التراث الشعبي، العدد الحادي عشر، السنة الثامنة، 1977، ص 228

للعراقي كما تعتقد الملائكة، تعني تلك الخصائص التي تعكس تأثر وجدان العراقي بالبيئة بطريقة فذّة لا تتوفر غالباً في الأغاني المتكلّفة والأشعار الكونكريتية الشائعة في المدن الحديثة.

***

الأغنية تخلّد كلّ شيء إذاً. إنها وعاء أخّاذ لتوثيق لحظات الوجدان. والأمر لا يتعلّق بالعشق والهيام بالمحبوب فحسب، بل إنه يخص عشق الحياة نفسها، لذائذها الغاربة ومباهجها المتوارية.

في جعبتي الآن ذكرى بعيدة عن أمير الطرب الجنوبي، سيد محمد. تعالوا معي إلى ثمانينات بغداد؛ ها أن داعيكم يكتري تكسي لقضاء مشوار. وفي السيارة، يسمع مطرباً ريفياً يغنّي على صينية. السائق يستمع بشغف، والصوت حزين ملتاع حتى لكأنه ينطلق من فؤادٍ مكلوم. لقد عرفته في الحال على قلّة ما كنت قد سمعت له خصوصاً في برنامج «أصوات لا تنسى». إنه سيد محمد النوري، المطرب العجيب الذي لا تتوفر له تسجيلات في التلفزيون أو الإذاعة لأنّه اعتاد الغناء في الحفلات الخاصة، عند الشيوخ وفي بيوت أحبابه.

كان ذلك المطرب عجيباً بحق، فهو ينتسب لمنحدر ديني رفيع (سيّد)، ومن عائلة معروفة. وكان أهله لا يقرّبون الغناء. يقول فالح حسن إن سيد محمد كان، في شبابه، يتلثم حين يغنّي خوفاً من أهله. أي والله، إنه لعجيب، ولذا بات من كبار رواد الطرب، وله تُعزى طريقة خاصة في غناء طور «المحمداوي».

دُهشت وسألت السائق : هذا سيد محمد؟ فأجاب : أي. ثم حدّثني عن حكاية شريط الكاسيت الذي كان يدور. قال إن أبا فيصل سجّله في بيت صديق له بعد خروجه من المستشفى فورا. خرج سيد محمد العليل المتعب بعد رقود في المستشفى ويأس تام من شفائه. وفي المساء، زاره أصدقاؤه ومحبّوه ثم اصطحبوه لبيت أحدهم ليسهروا. وهناك طلبوا منه أن يغني لهم. جيء بالمسجّل وأُدير الشريط وغنّى الرجل. غنّى بلوعة

فريدة منتقيا من الشعر ما ينبئ بقرب رحيله عن دنيانا الفانية. ثم بعد أيام من الجلسة تلك، ساءت حاله وتُوفي.

حين سمعت الحكاية سرحت متخيلاً المشهد وكأنني أقرأ فصلاًمن رواية عجائبية. قلت له ـ مات بعد هذا الكاسيت؟ فقال ـ نعم، وهذا آخر ما غنّاه، ويسمونه شريط كاسيت المستشفى.

وأنا استعيد تلك الذكرى الآن، أستطيع الإنصات لأغنتين في آن واحد؛ أغنية سيد محمد التي ترنّم بها في آخر لحظات حياته، وأخرى كان ترنّم بها الإله آريون قبل أن يقفز إلى البحر. تقول الأسطورة إن آريون قرر العودة إلى كورينث واستأجر سفينة لهذا الغرض، وأبحر من جنوب إيطاليا. وأثنا رحلته تآمر عليه البحارة وأرادوا قتله وسرقة نقوده. لكن آريون اكتشف المؤامرة وتوسل اليهم أن يبقوا على حياته. إلا أنهم أجابوا بأن عليه أن يختار بين قتل نفسه فورا أو القفز من السفينة الى البحر. وبما أنه كان مغنياً شهيراً فقد سمحوا له أن يغني أغنية أخيرة واحدة. وهنا تناول آريون قيثارته وكان مرتدياً ثوبه الطقسي وطفق يغني ثم قفز الى البحر حيث سقط على ظهر دولفين ووصل سالماً الى الشاطئ[1].

نعم، تتراءى لي الآن الأغنيتان ومعهما بضع قصائد لشعراء رثوا أنفسهم. فها هو أبو ذؤيب الهذلي يرسم لنا حفرته، فيقول إنها:

مطأطأة لم ينبطوها وإنما
ليرضى بها فرّاطها أمّ واحد
قضوا ما قضوا من رسمها ثم أقبلوا
إليَّ بطاء المشي عبر السواعد[2]

ثم هذا هو صاحبه مالك بن الريب يجيبه:

---

(1) أسخيلوس وأثينا.. جورج تومسون، ترجمة د . صالح جواد كاظم، مراجعة : يوسف عبد المسيح =ثروت، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1975، 202

(2) العقد الفريد، الجز الثالث، 202.

دعانـي الهـوى مـن أهـل أود صحبتـي
بـذي الطبسـين فالتفـتُّ ورائيـا
فمـا راعنـي إلّا سـوابق عبـرة
تقنعـت منهـا أن ألام ردائيـا
ألا ليـت شـعري هـل بكـت أم مالـك
كمـا كنـتِ لـو عالـوا نعيـك باكيـا
إذا مـت فاعتـادي القبـور وسـلّمي
عليهـن اسـقين السـحاب الغواديـا[1]

كلُّ ذلك تراءى لي وأنا استعيد، عبارة «كاسيت شريط المستشفى» المدوّية التي قالها السائق في ذلك المشوار. عبارة ظلت تدوي زمناً طويلاً في الذهن إلى أن استعدتها أخيراً في هدية جاءت من صديق. هدية هي عبارة عن كلّ تراث سيد محمد، المطرب العظيم، مضغوطة في قرص ليزري.

جاءتني الهدية من صديق يعرف شغفي بالغناء الريفي. أمسكت بالقرص المدمج وكأنني أقبض على روح تائهة. كان يحتوي 55 مقطوعة، أي قرابة أربعين ساعة، فيها ما لذّ وطاب من الأطوار والبستات. لكنَّ أهم ما فيه هو مقطوعة تمتد لأربعين دقيقة تقريباً عنوانها : «سيد محمد النوري في المستشفى».

قرأت العبارة وقلت: يا إلهي، اللحظة العجيبة التي سمعتها قبل ثلاثين سنة تحطُّ كدمعة في حضني، يا لحظي التعس!

شغّلت المقطوعة، وإذا برجلٍ يقول: «هكذا انتهت حياة المطرب المرحوم سيد محمد وما تبقى له سوى هذه الأبيات الحزائنية التي كانت آخر ما سجل له بالتسجيل عند خروجه من المستشفى وكانت في أحد

(1) المصدر السابق نفسه.

بيوت الصديق (عربي) وشكراً». ثم انطلق طرب ملتاع حزين، خائب ولا مثيل لشجنه:

دكتوري بلله عليك.. لا تكشف امعاي
تطلع تراها الروح، خل يحضر هواي
هلّنْ يا عيوني وابجنْ بدم
لا خال البعد ينفع ولا عم
شو كلها اتبرّت
وكت لو صار الوزاه..
وإذا مرّوا علي محد يسلّم!

نعم، إنه يرثي نفسه ويودّع حياته، ممعناً في استشراف طعم الموت ورائحته التي ربما تشممها في المستشفى:

يا روحي سـهم الجاج، حنظل واجرعيه
أمـر اللـه صـار اعليـج، اللـوم اتركيـه

كاسيت مهول يلخّص مزاج رجل يدري أنّه ميّت لا محالة. لحظة وجودية فريدة يصعب على الفلاسفة وصفها، تتكثف في شعر عدمي مثل هذا:

المـن تلكـد وتعبـان وتصـرّ	كلي شتاخذ من تموت وتصرّ
جسمه يصير حدر الدود وتصرّ	وعظمك زمج لتـراب الوطيه

ماذا بعد ذلك يا ترى؟

أي كتابة تستطيع وصف حيرتها وذهولها وهي تدخل هذا المزاج، مزاج سيد محمد الذي يرثي نفسه في أغرب جلسة غناء خلّدها كاسيت.

***

مجلس الأبنودي:
عن «الأيام الحلوة» هنا وهناك

أنا من عشاق الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، أحبّه كما أحبّ مظفر النواب، وأعدّه ساحرا من سحرة المتخيّل الشعبي. هو صاحبي الذي يستحق التأمّل حقّاً، ليس لأنه بارعٌ في التصوير عبر اللغة فحسب، بل لأنهُ دليلٌ على التوأمة المثيرة بين حضارتي وادي النيل ووادي الرافدين. فالرجل دوّن تراث الصعيد، واستلهمه في شعره، ثم حاول تأويله تأويلات مبهرة في كتابه «أيامي الحلوة»، ومن يقرأ تلك الأشعار والتأويلات لا بد له من الاندهاش من عظمة التشابه بين التراثين، المصري والعراقي.

تعود معرفتي بالأبنودي إلى منتصف الثمانينات، وتحديداً مقابل الأهوار المترامية. كنت يومئذ مقاتلاً مغلوباً على أمره في الجيش الشعبي، وكانت إطلالتي الوحيدة على العالم هي الراديو. في ذات مساء، تناهى لي صوت صعيدي في إذاعة صوت العرب. كان الأبنودي تحاوره مذيعة، وتسأله عن حياته وعلاقته بالصعيد، عن أمه وأبيه وقريته. سحرني الصوت واللهجة وطريقة الكلام، العمق حيّرني ببساطته، وفي الأخير زاد عجبي حين سألته المذيعة عمن يقرأ لهم من الشعراء الشعبيين العرب، فإذا به يذكر مظفر النواب. فغرت فمي، ولم أكن أعرف حينها أنهما من جيل واحد، وينتميان لمنحدر سياسي بعينه. لم أكن أعرف أن الأبنودي هذا مؤلف أروع الأغاني وأنه أسهم في تربية ذائقتي من دون أن أعلم.

كان اكتشافه حدثاً بارزاً بالنسبة إلي، وكنت عاماً بعد عام أتعرّف عليه أكثر لأكتشف أنه صنع جسراً بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، وأنه

من القلائل الذين انتصروا على «النخبوية» المتكلّسة، ونزل عن بغلته ليختلط بالعوام ويتلمّس غضونهم، شأنه في ذلك شأن ساحرنا العظيم مظفر النواب. لذلك قلت في البداية إنني أحببته كمحبتي للنواب، وشعرت بعد التعمق معه بأنهما ينهلان من المنبع ذاته، أعني ضمير الناس ومتخيلهم، تراثهم وفولكلورهم.

معه تشعر بأنّ هناك امتزاجاً عجيباً بالتراث المحلي لدرجة يبدو بها أمامك وكأنه عجينة تشمّ فيها ريح الأرض وتتذوق نكهتها. وفي خضم ذوبانك في بوحه، سرعان ما ستكتشف مقدار الشبه بين متخيّل الصعيد ومثيله في جنوب العراق. لا في الشعر فحسب، بل في الطقوس والتقاليد أيضاً. لكن قدر تعلّق الأمر بالشعر، فإن التشابه يكاد يكون تطابقاً أحياناً، فمثلما ينتشر فن الدارمي هنا، كذلك تنتشر فنون مماثلة هناك كما سنرى، ومثلما الصبية العراقية تترنم: خليتني يهواي، شتله بثنيّه.. والراعي والحاشوش، يفتر عليّه!

كذلك تترنم صبية أرض الكنانة: وان زغرتولي أغني، وأفرح قليب الحزينه.. وأنه عارف اللي قتلني، شعره مغطي جبينه[1].

ما يصحّ على الجماليات العشقية ينطبق على جماليات الرثاء مثلاً، فالأمّ العراقية الحزينة قد تعدد وتقول: يا مكبره شبيج من أهلنه.. بيج النويني والمحنه.. وبيج التخاف الزلم منه[2]. فتجيبها المرأة المصرية بالقول: يا خيمة الوالي، يا مجبره.. يا خيمة الوالي.. يا ما جبدنالك من الغالي.. يا مجبره ياللي جمعتيهم، عليكي الأمانه إنّك ترديهم[3]. تنصت لابنة الصعيد وهي تقول مثلاً: العز.. والهيبه.. راحت رجال

(1) فلسفة الوعي الشعبي، د . صلاح الراوي، دار الفكر الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001.

(2) النويني: الوسيم، المحنة: الذي في يديه حنة.

(3) أيامي الحلوة، عبد الرحمن الأبنودي، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002، ص 225.

العز والهيبه..وجات رجال.. لا تعرف العيبه[1]. ثمّ تلتفت للعراقية فإذا بها تقول: راحت احلوگ وظلت احلوگ..وراحت احلوگ التطلع احگوگ..وظلت احلوگ ألما اتلوگ.

ليس التقارب في الثيمة سوى مظهر واحد من مظاهر التشابه، وإلّا فإنّ التماثل في الأشكال والأوزان الموسيقية بارزٌ أيضاً. لا في فنون النعي النسوي، بل في أغلب الفنون الشعرية الأخرى. وهو ما يتّضح خصوصاً في فن الدارمي الذي يقابله في مصر فن «المتينه» و«الخفاف قيفان»[2]. ومن نماذجه قولهم: بعثت الك دمع عيني في ئزاز أخضر.. منهم سلامات منهم عندنا تحضر. أو قولهم: أنتو ولا انتو ولا في القلب غير انتو..أنتم غلبتو هلالي والسبب انتو[3].

الحال أن الأبنودي كان معجوناً بهذا التراث حتى إنك حين تقرأ له قد تحار إن كان ما يردده من تأليفه أم هو من الموروث الجماعي الذي يحتفظ به. ويتجسّد ذلك في كثير مما كتبه من أشعار وأغنيات، وبعض هذه الأخيرة كان سمعها من أمه (فاطنة جنديل)، ثم نقلها حرفيا أو بعد إجراء تغييرات بسيطة عليها كما يذكر.

***

لكن قبل المضي مع تراث الصعيد والجنوب، لي أن أتساءل عن علّة التشابه بين المتخيلين، ما هي مصادره، ولماذا يتطابقان هنا وهناك لدرجة يبدوان أحياناً وكأن منتجهما واحد؟ سؤال لن آتي فيه بجديد، فبعض الانثروبولوجيين عزوا التشابه إلى تماثل البيئتين النهريتين، لذا كان من المنطقي أن ينتج فيهما مجتمعان زراعيان يحكمهما متخيل خاص يختلف عن متخيل الصحراء الذي يجاورهما.

---

(1) المصدر السابق،ص 279 .

(2) فلسفة الوعي الشعبي، ص 121.

(3) المصدر نفسه،ص 161.

ليس هذا سوى رأس جبل الجليد الطافح على صفحة النهر. أمّا في العمق، فتكمن العلّة في تمركز العقليتين حول آلهة زراعية مستلهمة من الطبيعة. آلهة تحاكي حياة النبات أثناء ظهوره في الربيع، ثم موته في الخريف[1].

مقابل إنانا السومرية، ثمّة إيزيس المصرية، ومقابل ديموزي الرافديني الذي يغيب تحت الأرض، هناك أوزيريس الفرعوني الذي تتقطع أوصاله وتبعثر في الجهات الأربع. وإذا كانت إنانا تهبط إلى العالم السفلي لتنقذ حبيبها كما شاع لدى أغلبية الأنثروبولوجيين، فمن المؤكد أن إيزيس تدور في الجهات، لتلملم أشلاء زوجها[2]. لهذا يزخر تراث الحضارتين بأناشيد الحبِّ الحسيّة، وهي أناشيد ستكون بمثابة بنية تأسيسية عميقة تدور حولها آداب الشعبين وصولاً إلى أيامنا.

لقد استمر هذا التراث، في الواقع، حتى بات أشبه بالنسق الثقافي الفعّال. وكان بمستطاعه دمج المتغيرات اللغوية والثقافية في كلّ العصور. ليس المقصود أغاني الحبّ الحسيّة فقط، بل اتخاذ الغناء عموماً وسيلة تعبير عن رؤية الإنسان لنفسه ولعالمه. لا ينفك الريفي عن الغناء في كل حال يمرّ به، في الحقل وفي البيت، في المعبد وأثناء مغازلة الحبيب، في بكائه وحزنه، في تعبه وراحته. أي إن المصدر الأصلي للغناء هو الحياة الروحية العميقة التي يحياها الإنسان، وهي ظاهرة نجدها مشتركة بين الغناءين والتراثين خصوصاً في الريف.

---

(1) أفضل من بحث هذا الأمر الباحثان هـ . أ . فرانكفورت وتوركيلد جاكوبسن في كتاب «ما قبل الفلسفة.. الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى»، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية،1980، الصفحات 43 و 145 و148.

(2) ينظر، مثلًا لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الثامنة، 2002، الصفحات 320 ـ328.

كان داخل حسن قد صرّح بهذه الفكرة جواباً عن سؤال وجَّهته له نضال فاضل يتعلّق بمصادر أغانيه. لقد اعترف يومها أنه تعلّم الغناء من «الناكولات» اللواتي كان يرافقهن في الحقول، وقال نصّاً:«قسم من البستات يخترعنهن الناكولات»، ثم يشرح أن «هالناكولات ذني، عشره خمسطعش، من يذبن نكلهن ويرجعن، يصفجن، هم يخترعن بسته وتصير بسته وغنه»[1]. تسأله المذيعة عن عيّنة فيغني: «يهواي هواي هواي.. عليش ما ينشد عليه هواي».

لما قاله داخل في ذلك الحوار مصاديق كثيرة، وأوضح قرينة شكلية تتجسد في لوازم الغناء الثابتة، فهي تشي بلهجة نسوية، كترنّم المغني بـ«أوي» في مواويله، والـ«أوي» هذه صيغة لفظية تستخدمها النساء للتعبير عن الألم والحزن.

أمّا عن سبب ركون الريفي للغناء أثناء عمله المضني، فثمّة فكرة يقدّم بها الأبنودي تفسيراً اجتماعياً يفيد بأنّ في ذلك الغناء سبيلاً لهروب سيكولوجي من الواقع المرير، ويفصّل في أحد حواراته التلفزيونية، بالقول: «اللي ورا السواقي بيغني، اللي بيدرسوا القمح بيغنوا، اللي بينقل الغلّه بيغني، كل حاجة من دي ليها غناها». ثمّ يضيف: «الراجل اللي كاعد بيشد الشادوف وبيحلم، علشان يخرج من المرار اللي هو فيه بيقول أيه : مين حطني طيره وريشه هندي.. وأنزل عله المحبوب وأجيبو عندي، مين حطني طيره وأحوم ليفوجي.. وأنزل عله المحبوب وأبل شوجي».

كان قال ذلك في حوار عابر، لكنّه في كتاب «أيامي الحلوة»، يفصّل في الأمر، فيذكر أن أنواع الغناء في الصعيد تتعدّد وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل. فللرعاة غناؤهم، وللفلاحين أناشيدهم، وللصيادين مواويل يعرفون بها، وكذلك للكيالين، عدا الأطفال والنسوة والصبايا والصبيان.

***

(1) من لقاء مع داخل حسن أجرته المذيعة نضال فاضل.

يضفي الغناء طابعه على كلّ ما في الحياة. ويبدو، في كثير من الأحيان، شكلاً من أشكال الإفلات من الرقابة والتابو الأخلاقي. هذا ما يراه الأبنودي مقدماً له تفسيراً رائعاً يفيد بأنّه في الأغنية يجد الإنسان مسربا آمناً للتعبير عن الرأي دائما. والقرينة على ذلك ما نسمعه في أغاني الصبايا العاشقات من نقد اجتماعي حادّ للأهل. بل إن هناك شتّماً للأب خصوصا بسبب منعه الفتاة من الاقتران بحبيبها. هذه الشتائم مشروعة، ولا تعني «قلة أدب» أو «عدم تربية»، فكلّ شيء مباح في الأغاني، «الأغنية هي الديمقراطية. هي الهايد بارك الفلاحي الذي يمكن للفتاة أن تعبّر عن نفسها بصوت واضح حتى لو أفزغت أباها الذي ـ خارج الأغنية- لا تستطيع أن ترفع عينيها إلى وجهه إذا وجّه لها كلمة»[1].

يطرح الأبنودي، بهذا الصدد، عدداً من الأغنيات التي كان يسمعها في قريته، وفيها تقذع الصبية في شتم أبيها والقاضي لأنهما لم يزوجاها لفتاها. تقول إحدى تلك الأغاني: «البنت جالت لأبوها.. جاك شوكة فركبتك.. كل البنات اتجوزت.. وأنا جاعده في خلجتك»[2]. وتقول أغنية أخرى:

أبويا بجره.. والجاضي بجره
ميه وعشره(جنيه)
جوزني يابا..
أبويا لئيم.. الجاضي لئيم
ميه وعشرين جوزني يابا[3].

إن الفتاة هنا تسرّب مشاعرها عن طريق الأغنية لأنّها مسرب آمن وغير خاضع للمنع. والإنسان لا يحاسب عليه لأنّه ينتمي للمتخيل،

---

(1) أيامي الحلوة، الأبنودي، ص 225.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه. بجره: بقره، ميه وعشره (جنيه)

ويقوم على فكرة «الكذب الجميل». بمعنى أنّ العقل الجمعي تواطأ على أن الشعر والغناء غير حقيقيين، ويقومان على المجاز. إنهما محض استعارتين تماثلان ما يراه المرء في المنام. وبذا أنقذ الضمير الجمعي نفسه من فضيحة مؤكدة، وإلّا كيف سيكون موقف الأم المحتشمة لو لم تصغ البنت رغبتها شعراً، فتقول مثلاً: يايمه تنباكين، بطلي النطاره.. خليني ويه هواي، شربت جكاره؟[1].

كان يمكن أن تقوم الدنيا ولا تقعد إذ مع الشعر يسهل الأمر، ويتحوّل إلى مجاز لا يحاسب عليه العرف ما لم يتم التصريح باسم ما.

في ثيمة شتم الأهل في الأغاني، لا يختلف الأمر مع العراقيات كثيراً. فالصبيّة لا تشتم أهلها فقط لأنهم منعوها الاقتران بحبيبها، بل إنها تشتم زوجها الذي أُجبرت على الاقتران به. تسمع لها فإذا هي تقول مثلاً: يا رب إلك مشجاي من المريده.. أتشاوى ملك الموت لو مدت ايده[2]. أو تنظر لها في يوم عقد القران، فإذا ضميرها يهدد «المومن»[3] الذي عقد قرانها بمعاقبة الله له: لا تملج المغصوب ميل يهادي.. نتواكف انه وياك بالوزره غادي[4].

هناك ثيمة واحدة تضغط على ذهن المرأة وقلبها، في هذه الأشعار. وهي هجاء الحظ العاثر الذي جعلها تقترن برجل لا تحبّه، ولا يوفّر لها مواصفات فارس الأحلام. فهو إمّا أن يكون عجوزاً، أو لا يتوفر على الوسامة، أو الشجاعة. أو إنه خامل الذكر يتّسم بالضعف والخور.

---

(1) النطاره: الحراسة، يا أمي، توقفي عن حراستي ودعيني مع حبيبي إلى وقت يسير جداً مثل الوقت الذي يستغرقه شرب سيجارة واحدة.

(2) أتخيل أن ملك الموت يقترب مني حين يمد يده ليمسني.

(3) في الجنوب يسمى رجل الدين «المومن».

(4) تملج: تعقد القران، ميل: ابتعد، هادي: اسم شخص، نتواكف آنه ويّاك: نقف متخاصمين، بالوزره غادي: بالكفن هناك.



تقول إحدى الصبايا ساخرة من زوجها بعد أن تراه يلبس شطفة جديدة: لابسلهه شطفه اكعيم.. عود من الاولاد.. والما تريده الروح جالي عله الافادا! [1] .وغير بعيد عن هذه، تقول الأخرى: ياهي التبدل وياي.. رجلي بدجاجه..بيضتها عشر افلوس.. تنفعني حاجة. أمّا الثالثة، فتشير إلى كسل زوجها وعدم خروجه للعمل كالرجال الآخرين: الودر جاني ينام.. والشمس عدله.. والله بجلب مجلوب، لو صح أبدله[2].

في غرب العراق، ثمة رابعة وخامسة وسادسة، كلهن يهجين الأزواج معربات عن قرار بعدم تمكينهم منهن: أنام خالي، ولا أنام ويه عفن.. حب الغوالي، مزك لي الدلال. وقريب من هذا المعنى، قد تتغنى المرأة وهي ترثي نفسها لتورطها مع رجل «عفن» آخر، فتقول: نوحي يمظلومه.. شمطا بجج للعفن نوحي يمظلومه.. الحلك باب الكبر.. والزفر بهدومه..اليخسر عليه افشكه.. هم واحد يلومه![3]

الأخيرة أقساهن في التعاطي، فهي تحلم بالخلاص منه ولو بالقتل، وهي في هذا قد لا تختلف عن تلك التي تعد الموت ببقشيش لو أنه أخذه منها:«بغشيش إلك يالموت..من عندي دخفيه». ذلك أنه تافه كسول، ولا يستحق أن تنقل له الشوك لتدفئته في الشتاء. ولماذا تفعل ذلك، وهو مهتم بالأكل والنوم، ولا يفكر في تطمين حاجات جسدها وتوفير ما يوفّره الحبيب لحبيبته؟ تقول: ايكلي همّي العشه..خلينا نشبع نوم.. الما تريده النفس.. جالشركه بالزردوم[4]!

---

(1) علباه: عنقه، وفي هذا البيت دليل على أن الرجال كانوا يربون جدائل سابقاً.

(2) إن زوجي الكسول جاء لينام في الضحى، والله لو قيّض لي أن أقايضه بكلب مصاب بداء الكلب لقبلت.

(3) أيتها المظلومة، يحق لك البكا، ما الذي دمعك بهذا العفن، الذي رائحة ثيابه كريهة وكذلك رائحة فمه، ولا ملامة على من يقتل هذا الزوج بطلقة.

(4) إنه يتعجل العشا كي يشبع نوماً بعده. ومن لا يفضله القلب يشبه الغصّة في الحنجرة.

ربما كانت هذه الأوضاع بيئة مثالية لتشغيل الخيال لدى المرأة. ومن ثمّ استعادة طيف حبيب الصبا الذي مُنعت من الزواج منه. لذلك غالبا ما تتكرر في أغاني النساء الإشارات للحبيب القديم، كقول واحدة في أغنية شهيرة: الولد نام، يمه يا يمه.. عفتك وعفت أهلك يلسمر، أحوي، دولاب دولبني زماني[1]!

لا يختلف الأمر عند المصريات، فهذه الرغبات تفتضح دائماً عن طريق بوح بعض الأغاني التي قد تبدو عابثة، في ظاهرها، لكنها جادة في الباطن. في إحداها، يطلّ الحبيب بلسانه في بداية الأغنية، فيقول:

خمريني خمريني
وندخل جوزك لقيني[2]
طلقيه ياختي وخديني

***

إنه حبيب تتمنّى المرأة المتغنيّة أن يوجد يوماً ما ولو بالخيال. والدليل أنها، بعد أن تستعير لسانه في اللازمة التي تتكرر، تأخذ زمام الخطاب وتصف عبثه معها بلهجة جذلى، ما يعني أنها في جو «خياني» أو انتهاك للعرف الأخلاقي:

حط يده في خراسي — شيل كده بلا رخاصي[3]
لا يشوفوك أهلي وناسي — يضربوك ضرب الرصاصي
يا جميل تصعب علينا — حط يده بين نهودي
شيل كده يا ابن «اليهودي» — لا يشوفوك أهلي وجدودي
يضربوك تصعب عليه — يا جميل تصعب عليا
خمريني من عام أول — دا البلح صفّر ولون

---

(1) الدولاب: الفلك الدوار.
(2) ينظر: الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، الهيئة المصرية للكتاب، ص 251.
(3) خراسي: نهديّ، بلا خراصي، دون حركات رخيصة.

ون دخل جوزك وطوّل   طلقيه يا ختي وخديني
طلّقيه ياختي وخديني[1]

***

في العراق، تروى حكايات كثيرة يُشم منها روائح كهذه، أي روائح الرغبات المتخمرة والنفّاذة. ومن ذلك زعمهم أنّ فتاة عشقت شاباً لكنها أجبرت على فراقه والزواج من رجل آخر. ثم بعد سنين، صادفت الفتاة حبيبها في مكان ما، فارتجلت فوراً: لو جبت بت يا هواي.. لابنك انطيها.. شايبها حتى تصير وأطرش عليها[2]. فالرغبة الداخلية برؤية الحبيب والاستمتاع بمجرد مرآه تعرب عن حضورها وتظل شغّالة في النفس العاشقة. بل إن هذه الرغبة يمكن أن تمضَّ حياة المرأة وربما سببت لها المشاكل مع زوجها الجديد، كما جرى لذلك الأعرابي الذي تزوج امرأة، وفي ذات يوم، سمعها تتمثّل ببيت غزل، فقال لها :ما هذا الذي تتمثّلين به، لعلك عاشقة! ثم هددها بضربها على بطنها وظهرها إن عادت لهذا، فأنشأت تقول:

فإن يضربوا ظهري وبطني كليهما
فليس لقلب بين جنبيَّ ضاربُ[3]

وهنا أيقن الإعرابي أنّ قلب امرأته معلّق بغيره فطلّقها. ولو لم يفعل، لصحّ تسمية تلك الزوجة «فاركا»، بحسب لغة العرب. و«الفارك» هي التي تبغض زوجها، وتتمنى فراقه.

نعم، لو لم تُطلق تلك البدوية لصارت فاركا، ولمارست تلك الطقوس التي نقلها الفولكلوريون عن الزوجات التعيسات اللواتي كانت الواحدة

(1) الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، ص 251.
(2) لو أنجبت فتاة، لسوف أزوجها لابنك، وحينها ستكون أنت عمها، وسيتسنى لي زيارتها فأراك.
(3) ذم الهوى، ص 502 .

منهنَّ، إذا ما سافر زوجها، خرجت وراءه وهي تتمتم بتعويذة سحرية كي لا يعود. كانت المسكينة تقول متوسلة بعناصر الطبيعة: «بأفول القمر، وظل الشجر، شمال تشمله، ودبور تدبره، ونكباء تنكبه، شبك فلا انتقش. ثم ترمي في إثره حصاة ونواة وروثة وبعرة، وتعود إلى التمتمة قائلة: حصاة حصت أثره، ونواة نأت داره، وروثة راثت خبره، لفعته ببعره»[1].

يروي أحمد التيفاشي في «نزهة الألباب»، بهذا الصَّدد، أنه كانت لدى رجل من قريش زوجة يحبّها حبّاً شديداً. ثم حدث أن سافر ذات يوم، فقالت له :أشيّعك. فشيّعته. ثم ما إن مضى حتى قالت لجاريتها :ناوليني بعرة وروثة وحصاة. ثم ألقت الروثة وراءه وقالت:راث خبرك، وألقت البعرة وقالت : وعر سفرك. ثم ألقت الحصاة وقالت :حصَّ أثرك. وكان ثمّة رجل قد رآها من حيث لا تراه، فأسرع لزوجها وسأله :ما المرأة منك؟ فقال : زوجتي وأحبّ الناس إليّ، فأخبره الخبر. فتوارى إلى المسا، ثمّ أقبل نحو المنزل فوجد معها رجلاً فقتلهما معا[2].

إن ذلك يرادف عندنا أن نقول خلف من لا نريد رجعته: وراك سبع حجارات، أو: روحه بلا ردّه، أو :درب الصد ما رد. وفي لغة النساء، ثمة دعاء شنيع قد تقوله بعضهن وهن يضربن أطفالهن يؤدي المعنى عينه. إنهن يقلن ـ غفو ولا خلفوذيج الليله، أي: ليتهم رقدوا ولم يطارحوني الوصال الجسدي في تلك الليلة المشؤومة التي حملت بذرة هذا الولد في بطني. وأحيانا تكتفي المرأة بالقول: غفو ولا خلفو. وقد تضيف ما يتيحه خيالها ومزاجها المتعكر: غفو ولا خلفو.. سافروا.. ماتو.. صابهم حريشي!!

***

---

(1) التراث الشعبي، مقالة «النفرات»، جميل حسين الحريباوي، العدد التاسع، السنة التاسعة، 1978، ص 176.

(2) ينظر: نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، شهاب الدين أحمد التيفاشي، تحقيق جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ـ قبرص، الطبعة الأولى، جزيران / يونيو، 1999، ص 109.

فكرة الإفلات من الرقابة الاجتماعية عن طريق البلاغة والفنون رائعة حقاً وتبدو صحيحة. ولديّ الآن مثال طريف لكنه يستحق الوقوف. إنه يتعلق بواحدة من الأغاني المبهرة التي أحتفظ بها في حاسبتي، وفيها تتصنع حسناء نوبيّة «فزوره» عن اسم حبيبها وهويته. تغني وترقص فتعذّب الفتيان الراقصين حولها، موحية لهم أن حبيبها بينهم، لكنه معمّى، ولا يعرفه سواها. كانت الرقصة قد استوقفتني فحفظتها ورحت أعاودها دائماً باستمتاع ممزوج بتساؤل عن مصدرها وفلسفتها. وهنا أقول إنها تؤدى من قبل فتاة تحيطها مجموعة من الصبيان والبنات، وتقدّمها فرقة «رضا» المصرية استناداً لتراث «النوبة» الحقيقي. أمّا شكلها، فيقوم على حوار غنائي بين الفتاة والمجموعة، حوار خاطف وزاخر بالتورية والمجاز.

تشرع الفتاة أولاً في الإشارة إلى حبيبها عبر ذكر صفاته، ومع كل صفة تذكرها، تبدو أكثر اقتراباً من هويته كما توحي للمشاركين. لكنها، في الوقت ذاته، ترفض الإشارة إليه صراحة، رغم إلحاحهم عليها. وهذا الرفض يحتمل أمرين، أولهما الخوف من الأعراف الاجتماعية المتحكمة في دواخل المجموعة، وثانيهما إدامة اللعبة المعقدة التي تمارسها الفتاة مع المجموعة الذكورية. فالتعمية تعمل كمحرض جنسي، يتوقع معها كل فتى حاضر أن يكون هو المقصود بتلك الأحجية.

تؤدى الأغنية بشكل متبادل بين الكورال والفتاة العاشقة، وتكون بالشكل الآتي: يسألها الكورال : اسم حبيبك إيه.. أولي يسمره عليه، فتردّ : أبو ثلب أبيض وطيب.. زي الورد وزي الفل.. كل الناس ممكن تتعيب..إلّا حبيبي ده سيد الكل. يسأل الكورال : مين حبيبك؟ فتجيب: :ـ حبيبي ساكن بينكم.. حبيبي واحد منكم. يعود الكورال ليسأل :اسم حبيبك إيه.. أولي يسمره عليه.. مين حبيبك؟ فتجيب : حبيبي أهو.. شايفينو؟ فيجيب الكورال : لا لا. تسألهم : عارفينو؟ فيقولون : لا لا..

تقول: إنه مالي ومالكم.. هو شايفني وشايفاه.. هو عارفني وعارفاه. وتمضي الأحجية المشوّقة فيسألونها : هو ده؟ فتقول : لا والله، يعودون للسؤال وقد حاروا: هو ده؟ فتقول: لا والله. يسألونها: أسمر؟ فتقول :مش كوي، يسألون أيضا : أبيض؟ فتقول : مش كوي.

ثم يتكرر المستهل: اسم حبيبك أيه، ثولي يسمره عليه. فتقول موضحة كيف أنه جعلها تحبّه: حبيبي هو بس اللي علم..عيني تسلم وكلبي يطب..يوم واتنين ضربة معلم..ولع كلبي بنار الحب..حبيبي كدري ودنيتي. ثم تنهي اللعبة بالإشارة إليه ـ حبيبي أهو.. أيا هو.. شايفينو؟ فيجيبون ـ لا لا.

الحال أن هذا الشكل سائد في أغلب المجتمعات الإنسانية، وهو من بقايا الأناشيد الدينية القديمة التي تُتلى في المعابد، أو من رواسب طقوس التلقين التي تجرى في أمكنة سرية تخص أتباع الجماعات. في تلك الطقوس، ينقسم المنشدون إلى كورال يقابل منشداً، ويتمُّ الاستجواب كما في الرقصة النوبيّة السابقة. إن جورج تومسون يبحث الأمر بدأب عظيم ويتوقف عند ولادة الدراما وفنون الشعر اعتماداً على تلك الطقوس، منتهياً إلى أنّ البداية كانت من بوح الإله الذاتي، ثم تطوّر الأمر ليكون حواراً يجري بين الإله، من جهة، وبين عدد من الأشخاص الذين يسألونه عن هويته، من جهة أخرى[1]. ولا تزال شظايا هذه الحوارية موجودة في ألعاب الأطفال كما في أغاني العشق الجماعية التي تؤدى في الحقول.

***

أمّا غناء الحقول هذا، فينتشر في ريف العراق كما في مصر ولبنان وسوريا وفلسطين. وعادة ما يكون جماعياً، وقد ينشده أحد الجنسين

(1) أسخيلوس وأثينا.. جورج تومسون ترجمة د. صالح جواد كاظم، مراجعة:يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الاعلام ،الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1975.ص 251

منفرداً عن الآخر. وفي بعض المجتمعات، قد ينشد بشكل مشترك من الجنسين كما في رقصة «الجوبي» المسماة «الكردوانية». أمّا صيغة الغناء المعروفة، فهي أن تؤدي إحدى الفتيات المطلع أو المذهب، أو الردة، ثم يشاركها الكورال بإعادة ترديده بعد كل مقطع تنشده المغنية. وعادة ما يتم ذلك أثناء العمل، كنقل المياه أو الحصاد. إليكم هذا المثال الذي يوثّقه الباحث محمد عجاج الجميلي عن غناء المزارعات في منطقة الشرقاط[1]:

المغنية: ابنيه ويا ابنيه
يويلي اهنا

المرددات: ابنيه ويا ابنيه
يويلي اهنا

المغنية: بذاك الصوب لاحنلي فخاتي[2]
اسلبن عكلي ورمنني عباتي
يملج الموت لفديلك خواتي[3]
حتى الوالده العزّت علـــيه

المرددات: ابنيه ويا ابنيه
يويلي اهنا

المغنية: طلع من حوفته، وبريج بيده[4]
الحواجب سود والكحله جديده
عشيري الجنت اوده وجنت اريده
كطع حبل الموده وخان بيه

(1) ينظر: التراث الشعبي، العدد 11 السنة الخامسة، 1975،
(2) في تلك الجهة، رأيت فواخت،
(3) يا ملك الموت، إني أضحي بشقيقاتي.
(4) الحوفة: مكان منعزل كالسقيفة يبنى في الريف للمتزوجين الجدد حيث يبقون فيه أسبوعاً بعيداً عن الناس.

المغنية: أريد أرافجك عمي يبو ثوب
ترہ البيض اسلبن عكلي فرد نوب
من أم عران جاني اليوم مكتوب[1]
ميت ارجيلها ووصّت عليه

المرددات: ابنيه ويا ابنيه
يويلي اهنا

أول ما يلاحظ هنا أنّ هذه الأغاني تنشد من قبل الفتيات، لكنها تقال بضمير المذكر، وتوصف بها مفاتن النساء، وطرق مغازلتهن أو التحرّش بهنّ. وفي بعض الأحيان، تُوصف بعض التفاصيل الحسيّة الدقيقة، والمغامرات التي يقوم بها الفتيان. وهنا يخطر سؤال عما إذا كانت هذه الأشعار من تأليف الفتيات أم الذكور، وإذا ما كانت أنثوية التأليف كما نرجّح، فلماذا يستعار لسان الذكر ومنطقه ووجهة نظره وذائقته؟ لماذا تغني الفتاة فتقول: كل الهله بالحدث لو جن كلهن.. ريحة مسج واخضيره بطيت اكذلهن[2].. ما كلتلج يا يمه اخذيلي منهن.. بلكي الله يغفرلج صومة رمضان؟ لماذا تستعير الفتاة لسان الشاب فتقول مثلاً: أريد أغني عليج ولا تزعلين.. جوه انهيدج يلوك سير جلاتين؟

أسئلة تجيب عنها طبيعة المجتمع المحكوم بالفصل بين الجنسين، هذا الفصل الذي لا يمكن معالجته والتغلب عليه إلّا باستعارة الأنثى عين الجنس الآخر وأنساقه وذائقته وطريقة رؤيته لها. لعله العزاء الوحيد للصبيّة المحكومة بسجن الأعراف، إذ ما عليها سوى استعارة عين عاشقها وفارسها لتتمكّن من رؤية ما تريد رؤيته من تفاصيل تخصّها وتخصّه. لكأنها تصوغ أحلامها شعرياً أو تكتب سرديتها المؤجلة

(1) العران: حلقة توضع في الأنف للتجمل.
(2) أهلًا بالصبايا إذا ما جئن جميعاً، ثمّة رائحة مسك في طيّات شعورهن. ألم أطلب منك يا أماه أن تزوجيني بإحداهن لعل الله يغفر لك عدم صيامك شهر رمضان.

بنفسها مستعيرة وجهة نظر الذكر ومنظاره. وهو ما يسميه النقاد الثقافيون «استدماج الهيمنة»، أي الاستيلاء على وجهة نظر الأنثى بدمجها في وجهة نظر الذكر[1].

لكن، بقدر ما نقترب من وجهة النظر هذه، سيتبين لنا أنَّ كثيراً من الأغاني الجماعية، سواء أنشدت من قبل الأناث أم الذكور، تعكس تعطشاً واضحاً للجنس بسبب الحرمان والكبت. إن المنشدين يتمنّون تحقيق الملامسات الجسدية وتقبيل الخدود وعصر النهود، بالنسبة للذكور، وكذلك بالنسبة للإناث اللواتي استدمج وعيهن فالتبست هويتهن بهوية الذكورة المهيمنة، المشتهية، من جانب، والمشتهاة من جانب آخر. إن الجسد مهيمن على الثيمة كلها من إلى فها إلى يائها. ويبدو عقل الفتى وقلبه مشغولين، لا بفتاة بعينها، بل بأيّ فتاة، «حي الله» كما نقول، فهو مستعد لفعل أيّ شيء كي يفوز بأي أنثى.

لدى المفكر صادق جلال العظم ما ينير هذه الفكرة، فهو يعتقد بأنّ «الإنسان الذي يعاني من الكبت المستمر والحرمان الجنسي الطويل عاجز، في الحقيقة، عن التمييز بين حالات الشعور بمجرد الانجذاب الجنسي والميل الى اشباع رغبته فحسب، وبين الحب باعتباره حالة تتخطى حالة الانجذاب الأولى»[2]. ويضيف أنه كثيراً ما يقع شخص كهذا «في هيام وحب أول إنسان يبدي نحوه أي اهتمام عاطفي أو ميل غرامي حتى لو كان ذلك من باب المصادفة أو المداعبة العابرة»[3]. أي

(1) مفهوم الاستدماج مفهوم ثقافي شاع في الدراسات الثقافية، خصوصاً لدى بيير بورديو، للتوسع في ذلك ينظر مثلاً، الهيمنة الذكورية ـ بيير بورديو، ترجمة سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009، ص 45.

(2) في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، ترجمة سعدي يوسف، منشورات المدى، الطبعة الأولى، 1999، ص 11

(3) المصدر السابق نفسه.

إن ما يظنّه هذا الشخص هياماً «ليس إلّا رغبة مكبوتة كانت ستشعره بنفس الوله والهيام نحو أي شخص آخر يعترض طريقه على النحو المذكور»[1].

قدر تعلّق الأمر بوجهة النظر الذكورية السائدة في كثير من الأغاني، لسوف نجد أنّ الهيام بالجسد يسود سيادة مطلقة لدرجة أن الرغبة بالاستحواذ عليه تشرعن كل شيء وتوظّفه لمصلحتها. ففي بعض المقاطع، قد يتمنى العاشق موت أهله كي يتاح له التواصل مع معشوقته، في حين قد يتمنّى رفيقه أن يخسر والد حبيبته في تجارته، فيُضطر لبيع ابنته حتى يشتريها منه: ابنيه وريت ابيّج بالخساره.. ايلحه الدين ويبيعج عليه!

***

يبدو الدوران حول الجسد وغرائزه طاغياً في المتخيّل الشعبي إذن. لكنّ كل ذلك اللهاث في كفّة والفضائحية التي قد تتكشف في بعض الأغاني في كفّة أخرى. إن المغني يعرب في بعض المرات عن هتكه للعرف كلّه وكأنه في لحظة سكر نادرة، فيقول مثلاً: كومي العبي وسليني.. سكران وعايف ديني.. جيبي العركه واسكيني.. من راس انهيدج ميّه.. كومي العبي يا زمزم.. والكحله بعينك تلزم.. لما فكّيتي المحزم.. روحي ردّت عليّه.

في ريف مصر، ثمة أغنيات مماثلة يتذكرها الأبنودي ترد على ألسنة الزوجات وفيها يصفن ما يجري في ليلة الدخلة. ولعل أجملها هي تلك التي تبدأ بلازمة إيروسية تقول:

يا أمه حمامي اتخلط.. ويّا حمام الواد علي

المعنى الجنسي واضح هنا. فالبنت تغني عن اختلاط حمام أنثوي بآخر ذكوري في ليلة سحرية. ورغم أنَّ كلمة «الحمامة» ترددت أمام

---

(1) المصدر السابق نفسه.

الأبنودي كثيراً بمعناها المضمر كعضو لذكورة الولد، كما يقول، إلّا أنه لم ينتبه لروعة الأغنية ورهافة رمزيتها ومخبوئها إلّا بعد أن كبر وازداد وعياً، «فالأغنية أغنية ليلة زفاف، تختلط فيها الحمامات على سرائر المودة المدهشة والعشرة المقبلة، ولا تملك البنت الطاهرة التي لم ينكشف جسدها على أحد إلّا أن تصبح مستغيثة مستنجدة بأمها لتفسر لها هذه الأشكالية المرعبة، حيث انكشفت حمامة كانت تربيها في سرية وصمت وتواريها عن أقرب الناس إليها، وانفلتت لتعلب مع حمامة الواد علي في تلك الليلة الاحتفالية»[1]. تقول الأغنية الجميلة: «وطلعت له حاطه أحمر.. ونزلت له لابسه أحمر.. ولقيت حمامي بيتمخطر.. ويا حمام الواد علي»[2].

الملاحظ أن أغاني الصبايا المصريات من هذا النوع، قد تأتي مرمزة حيناً، أو صريحة أحياناً أخرى. في إحداها تذهب الصبية إلى التصريح الصادم، فتقول: «يا بتاع النوم.. حط ايده عله دراعي.. لم جاني النوم..[3] حط ايده عله كتفي.. لم جاني النوم.. حط موسى على عيسى..ولطشني النوم»[4].

يقول أحمد رشدي صالح، في بهذا الصدد، إن أغاني ليلة الدخلة المصرية تكون عادة شديدة الرمزية، وفيها تشبّه العروس نهديها بالرمّان مثلاً فتقول: على فرش المعجباني (الجميل)..إذ ألج (تدحرج) الرمان.. والشمس له طالعه.. يا لفندي نام.. ياللي على كرسي خدك.. تصلح الزعلان.

لكن تشبيه النهود بالرمان الذي يبدو كلاسيكياً لن يعد ذا بال إزاء ما

---

(1) أيامي الحلوة، ص 114.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) تعني: لم يأتني النوم.
(4) أيامي الحلوة، ص 268.

تبدعه الفتاة في أغنية أخرى حين تحلّق فتصوغ بناءً استعارياً لا يجترحه سوى ضمير شعري ضارب في العمق. نعم، فهي هنا تستعير لعملية الوصال الجسدي عناصر الخيط والأبرة و«الطبّاقة» والفتح، والثياب المشقّقة فتقول: «ستي افتحي/ طجطجت ع الطبجه/ يا ست افتحي/ واللهي ما فتح لك/ تيابي مشركه/ ستي ده أنا الخياط/ ومعايا إبرتي»[1].

ينبش الأبنودي في ذاكرة البنات هذه عبر أغانيهنّ معتقداً أن البنت ذات اللسان المعقود خجلاً يمكن أن تصف ليلة دخلتها ببلاغة منقطعة النظير، وتنقل أدق اللحظات المربكة: «يا ليل يا عيني/ جميصها لبيني/ واجف جدامي/ يحلّ حزامي/ واجف ورايا/ يحل صفايا». ويطلق صاحبنا على هذه اللحظة تسمية «الصدق الوعر»، فالبنت «تعترف نهارا وجهاراً بما يحدث لها»[2].

في أغنية أخرى، تعلن أم العروس امتنانها للعريس لأنّه خطب ابنتها تاركاً بنات عمّه. غير أنها في خضم هذا الشكر، لا تنسى تسريب إشارة جنسية واضحة في نهاية الأغنية. تقول: «كيف ما حبنا.. يا ليلى ونحبه.. كيف ما حبنا.. همل بنات عمه.. وجه عندنا.. كيف مصّ الجصب..يا ليلى ونحبه.. كيف مص الجصب.. همل بنات عمه.. وجانا وخطب.. همل بنات عمه.. وجانا وخطب»[3].

***

لا يقتصر الحديث عن استدماج الوعي الأنثوي بالوعي الذكوري في أغاني البنات، فثمة استدماج آخر يبدو جلياً في هدهدة الأمهات لأولادهن من الجنسين. يقدم المتخيل، في هذا الجانب، صراعاً نسقياً

---

(1) يبدو أن الفتاة تستعير هنا أيضاً لسان الفتى في حوارية مليئة بالألغاز. ينظر: أيامي الحلوه، ص 267.

(2) المصدر السابق ، ص 268.

(3) المصدر السابق، ص 265.

لا يخفى رغم أنه يتوارى خلف مفاهيم شائعة مثل الاستبشار بولادة الذكور، الراكبين، والتطيّر من ولادة الأناث، المركوبات. يستبشر، عموماً، بالذكر، في تلك الأغاني، كونه فارساً، ويتطيّر من الأنثى لأنها فرس. الولد يغدو ثوراً يحرث الأرض في حين تفهم الأنثى بوصفها حرثاً.

في كتابه، يتوقف الأبنودي عند هذه الثيمة، قائلاً إن الأمّ المصرية تترنم حين يولد لها غلام : لما كالولي ولد، اتشد ظهري واتسند، لما كالولي بنيه، الحيطه مالت عليه، وكلوني البيض بكشره، وبدال السمن ميه[1]. وتقول أيضاً: من سبل الغله، ما تجيبلنه يا حمام، من سبّل الغله.. يجعل قدمها أخضر.. ع الخاله والعمه يا مبكرة بالغلام[2]. إن ذلك يبدو مفهوماً، فالتبشير بولادة الذكر في المجتمع الريفي يعني زيادة في الغلال والرزق، بينما يعني، في المجتمع البدوي، زيادة في القوة والعزة والمنعة. وهذا سائد في جميع المجتمعات العربية، فالبنت عار على أهلها، ولهذا يقولون: زوج بنيتك وطلّع عارك من بيتك. ذلك أن البنت مثل خزمة الباب، كلسا واحد يدكه، والبنت «إن سلمت من العار بتجيب العدو للدار»، و«نيال مين عاش بلاهن، وخلص من بلاهن». وفي الضمير الشعبي العميق، يعد بقاء الأنثى في الدار خطراً يقود لأسوأ العواقب. لا بل إن مجرد وجود فتاة حسناء في دار ما قد يجر الويل على أهلها وهو ما يعبر عنه الشاعر البدوي بقوله: بنت الشيخ معيده، والكذله تومي، وذوله أهلها النازلين، بخطر دومي[3]. أي إن ابنة الشيخ الجميلة يمكن أن تغري شذّاذ الآفاق فيهاجموا مضارب أبيها لخطفها.

---

(1) المصدر السابق، ص 217

(2) المصدر السابق، ص 218

(3) ينظر: الأغنية الراقصة، مقالة، غادة محمد سليم وفاضل العدوني، التراث الشعبي، العددان 6 ـ 7 السنة الخامسة، 1974، 133.

تنتشر هذه القيم في المجتمعات العربية كلها. لهذا تتشابه تفاصيل المتخيل وتتكرر صور بعينها وأمثال بذاتها. مقابل قول المصرية: لما كالولي بنيه، الحيطه مالت عليه، تقول الأم العراقية: من كالولي ابنيه، وكعت الطوفه عليه، ريت ذيج الجابله، عضتها حيه[1].

مع هذا، يبدو المتخيّل الشعبي مراوغاً وخدّاعاً، ولا يمكن لقيمة بعينها أن تسيطر عليه طوال الوقت. ثمّة دائماً انتهاكات تسرّب ثورة مضادة على الأنساق السائدة، وأولها نسق الذكورة الطاغي. لهذا، لا تخلو أغاني الأمهات مثلاً من ترانيم تناقض كل ما ذكرناه عن أولوية الذكر وتقديمه. فالأم قد تترنم تارة: بنيتي من حلاها.. كصايبها وراها.. وعشره اللي خطبوها.. وأبوها ما نطاها، أو قد تقول: يمه ركصيلي ساعه، يا حلوه الدلّاعة، البنيه خير من الولد.. بس البشاره ساعه!

إن ما يبدو تناقضاً لن يغدو كذلك طالما رُبط الأمر بتغيّر المنظور، والصراع النسقي الذي يحتدم بين مفاهيم الذكورة والأنوثة. أي إن المرأة، وهي تغني أو تترنم أو تخلق الكنايات أثناء الحوار اليومي، إنما تسرّب صراعاً نسقياً حاداً بين مفاهيم الأنوثة والذكورة في القيم الاجتماعية التي تحكمها رغم أنفها، والتي تتركز على تفضيل الذكر على الأنثى.

إن المرأة، إذ تبدو محكومة بهذه التراتبية، فإنها تجهد لتفكيك النسق الحاكم، ولو عن طريق إدماجه وتبنيه بطريقة يحوّله إلى وهم نسق أنثوي. وترجمة ذلك يكون على النحو الآتي؛ ترسم صورة المرأة في النسق الذكوري جوهرياً على أنها مجرد جسد خادم لغريزة الرجل، جسد له مواصفات جمالية موضوعة من قبل الرجل وليس من قبل المرأة. ويبدو هذا النسق سائداً، بل من المستحيل كسره، ليس لأنه مفروض على المرأة، بل لأنه متبنى من قبلها ومعاد إنتاجه في قيمها نفسها.

(1) الطوفه: الحائط. الجابله: القابلة.

هنا، ستصادفنا الأم، وهي ترقّص ابنتها الصغيرة مشيرة إلى سطوة جمالها على الرجال رغم أن هذه الصورة مصنوعة من قبل الذكور ولمصلحتهم. تتغنى الأم مثلاً :«تعالو يالتخطبون.. عدنا ابنيه خاتون.. أيدال فوطتها ذهب..وايزارها كلبدون». لا تعرف هذه الأم أنها تتبنى الصورة التي يريدها الذكر للمرأة، فهي تقاس بجمالها، وتثمّن وفق تحقيقها الصفات الجمالية الموضوعة من قبل الذكر. تقول تلك الأم أيضاً: من شافها سيد حسين..ذب العمامه بالطين..من شافها العوادي.. تلوا وصاح افادي.. من شافها سيد جواد.. شهرين ما ظاك الزاد.

بمعنى آخر، لن يكون أمام الأم المحاصرة بنسق الذكر ومتطلباته سوى إعادة إنتاج ذلك النسق. فالجمال هو القيمة الأولى التي يهتمّ بها الرجال لدرجة أنهم يلطمون إذا رأوه متحققاً بشكل مثالي: يا فطم ويا فطم..شافها العجمي ولطم..شافها محمد سعيد.. وبيّض الكبّة جديد[1].

الطفلة الصغيرة التي في القماط ستكون ساحرة الساحرات. هذا هو الضمان الوحيد لمستقبلها. فـ«كذيلتها ابهات ابهات.. وبيها الصيادين تبات». والصيادون هنا كناية دقيقة عن الرجال الباحثين عن الصيد الحسّي، وهو ما سينعكس، ليس على مستقبل الفتاة فحسب، بل على مستقبل عائلتها. فهذه الأم تقول: منّاوي بنت ابوها.. وعشره يخطبوها.. واحد يكله للاخر.. آني عبد لابوها، وتلك تقول: ودونه ملبس للجيزان.. جابو للحلوه نيشان.. كله وأخوها زعلان.. ويكول ـ حك اختي ثجيل[2].

تتحول الأنثى هنا إلى جسد ثمين السعر، وهذا بالضبط ما ترسّخ في ضمير الذكر. إنها بالنسبة إليه جسد جميل وفق المقاييس التي هو يضعها، وكلما تحققت تلك المقاييس في البنت، زاد مهرها (سعرها)

---

(1) الكبه: الحجرة.
(2) أي أن مهرها صعب جدّاً.

وحق لأمها الفخر بالقول مثلا: شلون ابنيه وما صارت.. وبالمحله ما دارت.. خطبها سيد سلمان.. ومرته الجبيره غارت.

وبموازاة هذا الاندماج غير الإرادي في نسق الذكورة الخاص بتصور الأنثى، ثمة لحظة تمرد جديرة بالانتباه تسرّبها أغاني الأمهات ضد الذكورة وقساوتها، وهنا ترسم البنت داخلياً للكشف عن رقّتها وحنّيتها تجاه أمها، وهذا ما يخبئ هجاءً مراً للذكر بسبب تحجّر قلبه وعدم إيلائه أمه الاهتمام اللازم بل المناسب لتربيتها له.

ترى الأم تقول مثلاً: ريت البنات الجثره.. من كثر حب الأذره.. يوم اليوجعني راسي.. بالبيت تعلك أذره. أو تسمع لها، فإذا هي تترنم: هباوي يا هوا الهاب.. زغيرونه تكعد بالباب.. تنظر امها لو أجت.. وبساع فكّت البابْ.

إن الأمر يبدو معكوساً هنا. ففي المقطوعات المادحة للذكور، ثمّة هجاءٌ مضمر للأنثى، وهو ما يتساوق مع النسق المفروض من قبل المجتمع الذكوري. أمّا في المقطوعات التي تمدح الإناث، فثمّة نسق مضمر يناهض قيم الذكورة ويجهد لتحطيمها. إنها استرتيجية المهيمن عليهم كما ينبّهنا الباحثون الثقافيون. ففي هذه الاستراتيجية يعمد المهيمن عليه إلى تسريب أنساقه المضادة بطريقة مخاتلة لتحطيم هيمنة الأنساق المفروضة عليه.

مقابل هذا، يحدث أحياناً أن تعلن الأمّ عن فكرتها عبر تبنّي الثيمة الأشهر التي تؤرق ذهنها. وهو احتمال أن تطوى صفحتها من حياة الأبناء الذكور بمجرد اقترانهم بزوجاتهم. وفي هذه الثيمة تتبدى قوة النسق الذكوري، ذلك أن الاقتران بالذكر هو ما يعطي المرأة قيمتها؛ قبل الزواج، تكون الأم مقترنة بولدها، محمية من قبله. لكنها بعد زواجه، يمكن أن تفقد هذا المتكأ نهائياً، فتراها تقول مثلاً: يمه البنيه عيني.. تفرش لي وتغطيني.. وانعل ابيّه للولد.. ياخذ مره وينساني.

لهذا، تكثر المفاخرات بين أمهات الإناث وأمهات الذكور في التراثين، العراقي والمصري. فصاحبة الإناث تهدد (أم الولد) بالاستحواذ على أولادها منها بطريقة شرعية من خلال خطف قلوب الأبناء من قبل فتياتها الجميلات. وهنا تردُّ أمّ الذكور بأنّ ذلك لن يؤثر في النسق الراكز في ضمير المجتمع. فالذكر يبقى ذكراً ولو كان سيىء الصفات. لهذا تقول الصعيدية: خليه.. ولو يطلع جاسي.. ويضربني ويفلق راسي، ويكب طبيخه في الحاره.. ويقول: ده ف أمي خسارة [1].

أي إن الصراع بين الذكورة والأنوثة مستمر. فالذكر مرغوب بقوة لكنه قاس وذو بطش أحياناً. والأنثى مكروهة دائماً، لكن عن طريقها يمكن كسر نسق الذكر، وهكذا دواليك.

غير أنه في كلِّ الأحوال، وبغض النظر عن صراع الأنساق هذا، لا تتوقف أطياف الجنس عن التراقص في تلك الأغاني. بمعنى أن أطياف الجنس تبدو واضحة في الأشعار، وهي تمضي بشكل مباشر ناحية المستقبل حين يكبر الطفل ويبلغ مبلغ الرجال إن كان ذكراً، أو تبلغ مبلغ النساء إن كانت أنثى. مصير الاثنين واحد، فهما بطلا الجدلية الممضة لذهن البشر، جدلية العلاقة بين الجنسين. تارة، تبدو الأنثى ساحرة والذكر مسحوراً، وحيناً يظهر الولد بطلاً ويستطيع اختطاف قلوب العذارى. الأولى تظهر دائماً مالكة لمفاتيح الثاني، والثاني يظهر دائماًوكأنه ذكر (سوبر)، لا تقع عينه على أي فتاة، بل لا يختار سوى بنات السلاطين والزناكين.

وفي هذا وذاك، يبدو كلاهما مرغوباً به. الولد مخصّب وفحل: عنده ظهر جنه نهر.. كل الحرش يسبح بيه[2].. عنده خشم جنه وشم.. عنده عين.. توفي الدين. وهو لا يعشق أي فتاة: هذا الولد خله ينام..

---

(1) أيامي الحلوة، ص 240.

(2) الحرش: السمك الصغير.

وكذيلته اعله عيونه.. عاشك وما ينطونه..عاشك بت السلطان.. ما تاكل البتنجان.. إلّا حليب النعجان. أمّا البنت، فساحرة الساحرات، لا يصمد أمامها أحد: هلا بيج هلا بيج.. واللي صاغ تراجيج.. لعلي بابا أوديج! أو تقول: بتمن يهل الناس.. بت أمير وكنّاص.. شعرها جلل الفختي.. وحسنها غيّر الناس.

***

قلت لكم في البداية إنني أحبّ الأبنودي، وأحسبه صاحب فضل كبير عليَّ. عن طريقه ازداد ولعي بتراث الصعيد. ومن خلال كتاباته ولقاءاته، اكتشفت كوّة واسعة أطللت عبرها على تراث عظيم كان دائما قريناً للتراث العراقي في القوّة والعمق.

أسوق هذه الديباجة لأقول إنني انتهيت اللحظة من متابعة حلقة وثائقية لا مثيل لها عن أربعينية الأبنودي. حلقة بلغت ساعتين أو ربما أكثر. لم تترك فيها المذيعة نأمة في حياته إلّا التقطتها. بحثت في ذاكرة أشعاره وخزينة أسراره، توقفت عند قريته وتجولت فيها، التقت ابنتيه وزوجته وأقرب أصدقائه.

استرجعت معه لقاءات نادرة، ومنها واحد يجمعه بأمل دنقل. استعادت أعظم قصائده بصوته. ومرّت بلحظاته المفصلية، ثقافياً وسياسياً، ولم تنس أن ترينا إياه وهو في المستشفى يوصي المصريين قائلاً لهم : ما تنسونيش.

كان مقطعاً محزناً جداً، بل صادم. الرجل الواثق من نفسه، الساخر من كلّ شيء، بدأ يتحدث بصعوبة وكأنه يريد قول كل شيء في عبارة واحدة. لكأنه يشعر للمرة الأولى بوطأة الزمن، ويتمنّى لو أنه يطول به ليقول ما لم يقله. ومع هذا كرّر، وهو على سرير الموت، أنه ابن الفقراء والغلابه، أنه عمل بيديه في الأرض، وأحب بلاده وناسه وكتب لهم كثيراً. لكأننا لا ندري بذلك، أو لكأن ما خلّفه وراءه لا يثبت هذه

الحقيقة. هكذا هم العظماء دائماً، تراهم لا يثقون بما أنجزوه حتى وهم يبلغون ما بلغه الأبنودي.

لا أعرف ما الذي جرى لي حين رأيته، لا في صورته الأخيرة المحزنة وهو يتحدث بصعوبة، بل في البرنامج الوثائقي كله، هل رأيت فيه نفسي؟! ربما، فأنا أيضاً ربما يقتلني التدخين مثله، هذه العادة التي أودت برئتيه وجعلته يتنفس من فمه كالسمكة كما يصف نفسه لزوجته.

كانت قد قالت ذلك في لقاء آخر أجرته معها منى الشاذلي في يوم وفاته. نعم، في يوم وفاته، بل في الصالة التي تلقّت زوجته العزاء فيه.

إنني أحتفظ بكل هذه اللقاءات في حاسبتي. ألم أقل لكم إنني محظوظ بتعرفي عليه في تلك الأمسية البعيدة؟

مظفر النواب:

جلسة سمر مع عاشقات عصر الحداثة

إليكم ما أظنّه؛ لم يكن لعصر الحداثة أن يعصف بالشعر الشعبي دون أن يزيح صورة المرأة القديمة التي ورثناها عن الشعر التقليدي القديم. نعم، جاء عصر حداثة الشعر الشعبي مع مظفر النوّاب ليجلب لنا نسوة مختلفات جذرياً عن تلك اللواتي عرفناهن مع الحاج زاير وعبد ه الأمير الفتلاوي وأبو معيشي وغيرهم. فضلاً عمن كنّ يطالعننا كل لحظة في أغاني الريف، عاشقات ومعشوقات.

بدلاً عن تلك النسوة، سيكون علينا مواجهة صورة مختلفة عن العاشقة، صورة تستعاد معها رموز قديمة، وتبعث فيها مفاهيم ثقافية كانت حتى ظهور النوّاب حكراً على الثقافة العالمة.

الأحرى أن عاشقتنا الجديدة ستبدو مستلهمة من عصر الحداثة، فهي مثله، محفور في دواخلها، ومعروضة من منظور لا عهد لنا به سابقاً. بدلاً من أن يقال لها في ما مضى: طركاعة اجت للريل.. كل مشيه باللي..ماخذ شريج الروح.. ومهدهد الحيل، لسوف تُخاطب بطريقة مختلفة، فيقال لها: خايبه اخذيها الروح بكترج.. هاي الكاع تبزز روحي..يالشهكت نيسان بحضنج.. هلبت لو تغفه وانسه جروحي.

في المقابل، إذا كانت العاشقة القديمة تغني فتقول: الولد نام، يمه يا يمه.. عفتك وعفت أهلك يالاسمر.. أحوي دولبني زماني. فإنّ العاشقة الحداثية لا تفعل ذلك، ولا يخطر في ذهنها أن تقول هذا لنفسها أو لحبيبها. إنما يمكن أن تقول بلسان سيتا هاكوبيان: ابهيده من تسبكني

روحي.. بهيده هيده.. والفرح داير عليها.. بهيده من تتعنى ليك بهيده هيده..يمك يورّد حجيها..بجفوفك الترفات.. تتمنى روحي تبات.. وانذرلك النجمات.. كونك تجيها.

ولئن استذكرت عينات ليست للنواب هنا. فإنّ صاحبنا هو من ألهم كلّ من جاء معه وبعده بهذا الصدد. أعني تقديم صورة حداثية للمرأة العاشقة لا ترتبط بسليلتها القديمة إلا بأوهى الخيوط. ومن هذه الخيوط الواهية محافظتها على نظرتها الحسّية لنفسها، وتمركزها حول الأنساق الذكورية ذاتها، وإعادة إدماجها لوعيها بوعي الرجل. عدا ذلك، فإنّ الصورة جديدة كلّ الجدّة وتعكس تأثيرات عصرٍ كاملٍ كما سنرى.

ليس ثمّة قاعدة ثابتة بالتأكيد، فولوجنا عصر الحداثة لا يعني إغلاق دفتر العصر القديم إلى الأبد، أو إيقافه عن الإنتاج. فمثلما جرى مع ثورة الحداثة في الثقافة العالمة حين بقيت شريحة مصرّة على نمط الشطرين، وكان لهم جمهور يشرّعهم، ونقاد يطوبونهم، كذلك فعل النوّاب ورهطه، فتعايشوا مع ممثلي الشعر الكلاسيكي، وإن كان الطريق مقطوعاً بينهم. أي إنه مثلما أبدع مظفر النواب وشاكر السماوي وعريان وأبو سرحان، كلك فعل عشرات بل مئات الشعراء التقليديين فواصلوا الاشتغال على الماكنة القديمة منتجين الأبوذيات والموّالات، والرباعيات والميمر والنصّاري، وغير ذلك.

***

أمّا عن صورة المرأة العاشقة، فإنّ تراث النواب ينقسم إلى ثلاثة أقسام بصددها، الأول يضمّ القصائد المكتوبة بلسان أنثى عاشقة، والثاني يضمّ القصائد المكتوبة بلسان ذكر عاشق عن أنثى معشوقة. أمّا القسم الثالث، وهو الأقل، فيحوي القصائد المكتوبة عن حبيب يحتمل أن يكون ذكراً أو أنثى. بمعنى أنه لا تتوفر، في هذا القسم، قرائن لغوية على جنس القائل أو المخاطب بما يحسم الأمر.

لتوضيح ذلك، يمكن القول مثلاً إن قول الشاعر في قصيدة ما: «نكضني النهد»، أو «يفرش الجنحين لو شافج»، يعني أنَّ القائل ذكر والمخاطب أنثى. أمّا قوله في قصيدة أخرى:«شدهني وتلها من ايدي، وعكدها بطارف الغتره»، أو« ما بين نهدي درب»، فيعني أن المتحدث أنثى. في القسم الأخير لا توجد قرائن كهذه، إنما يكتفي الشاعر باستخدام ضمير المذكر الموروث في التراث الشعري مع وجود ما يدل دلالة قطعية أنه مذكر بالفعل.

من أمثلة قصائد القسم الأول، أي القصائد الأنثويّة اللسان، قصيدته الأشهر «للريل وحمد» التي تتحدّث بلسان صبيّة، و«جنح اغنيده». كذلك «أيام المزبّن»، و«فوك التبرزل»، و«جذّاب»و«لا أزود». فضلاً عن «عله كد البريسم» التي سوف نتوقف عندها مطوّلاً. أمّا القصائد المذكّرة اللسان التي تدور حول امرأة معشوقة، فهي «نكظني» و«زرازير البراري»و«يا ريحان» و«جنح اغنيده» و«ديج أبو العرفين» و«شمالية» وغيرها.

وبين هذا القسم وذاك، تبدو النصوص «المحيّرة»، أو غير المجنّسة، قليلة، ومن أمثلتها:«جايتنه مزنه» و«عودتني» و«شبّاج».

الموضوع مثير، ويحتمل الكثير من الأفكار، ولكن قبل المضي معه، وتتبع صورة الأنثى في اللغة، فلنتوقف عند حداثة النوّاب عموماً، ولنتساءل : لماذا أثّرت في مسيرة الشعر الشعبي كل ذلك التأثير العميق؟

***

كان شعر مظفر النواب الشعبي قد أقام الدنيا ولم يقعدها ابتداءً من نهاية الخمسينات. وذلك حين بدأ في نشر قصائده الشعبية في مجلة «المثقف». ولم يكن قد طبع بعد ديوانه الأول «للريل وحمد».

هنا يمكن التنويه إلى شيء طريف بعض الشيء يتعلّق بتحوّله إلى الكتابة بالفصحى عام 1969، وهو أمر لم يتركه محررو العدد الثالث

من مجلة «شعر 69» التي كان أصدرها كل من سامي مهدي وفاضل العزاوي. في ذلك العدد، كان ثمّة تقرير مكتوب عنوانه «مظفر النواب يكتب شعراً فصيحاً»، وفيه تخبر المجلة قراءها أنّ النواب نشر قصيدة فصيحة في العدد الرابع من مجلة (مواقف) اللبنانية في وقت كان ديوانه «للريل وحمد» في المطبعة. وينوّه كاتب المادة أن للنواب «جمهوراً واسعاً قد يضاهي جمهور الجواهري والبياتي، إلّا أن الأهم من ذلك أن يكون رأس مدرسة في الشعر الشعبي، فثمة عشرات من الشعراء مشوا في طريقه رغم أنهم لم يتوفروا على مجموعة له، بل إن بعضهم طبع أكثر من مجموعة بينما هو لم يطبع حتى الآن»[1].

المرجّح أن كاتب تلك المادة الصحافية كان الشاعر فاضل العزاوي، بقرينة أن آراءه هنا ستتكرر بحذافيرها في كتابه «الروح الحيّة..جيل الستينات في العراق». ففي المجلة يقول إنّ النوّاب «يكتب بلهجة هجينة إذا صحّ التعبير يختلط في مفرداتها الجنوبي بالبغدادي والدليمي وسواه»[2]، وأنّ شعره «ليس شعبياً سواء في صوره أو طريقة طرحه أو أفكاره أو الأبعاد التي يصل إليها، فهو بالتالي شعر لا يستمدّ جذوره من الفولكلور العراقي بقدر ما يستمدّها من شعرنا الحديث»[3]. أمّا في الكتاب، فيقول إنّ شعر النواب كان «شعراً رومانسياً عاطفياً بروح ثقافية تستفيد من تجربة القصيدة العربية الفصحى الجديدة، وبالذات من طريقة بنائها والتعبير بالصور»[4]، ويضيف أنه «شعر للمثقفين بالمعنى الواسع للكلمة أكثر من كونه مشعراً موجهاً الى الفلاحين الذين ربما لا يتذوقونه

(1) مجلة «شعر 69»، العدد الثالث، ص 103.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه.
(4) الروح الحية.. جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، منشورات المدى، دمشق، الطبعة الأولى 1996، ص 96.

أو يفهمونه، تماماً لحساسيته التي تنتمي للمدينة أكثر من انتمائها إلى تقاليد الريف»[1].

يتكرّر الرأي الأخير نفسه في المقالة التي نشرتها مجلة «شعر 69»، ويضرب كاتبها مثالاً على ذلك من قصيدته «جنح غنيده» التي نُشرت في «ألف باء». فهي برأيه «لا يصحّ أن تدخل في تراثنا الشعبي يوماً ما، ذلك لأنها أبعد من أن تكون قصيدة غزل، وأبعد وأعمق من أن يستوعبها فلاح، حتى وإن قرئت عليه عشرات المرات، وبالتالي فإن العتابة والسويحلي تظل أقرب إلى فلاحنا وأصدق في التعبير عن مشاعره منها رغم أنها أعلى فنّا بما لا يقاس»[2].

تلك المادة تحتمل نسقاً مضمراً يميل لتحقير «العامي» أمام الإعلاء من شأن «العالم»، وهو ما يتجسّد في آراء العديد من النقاد الذين كتبوا عن النواب. كان كثير منهم يمتدحون شعر النواب، في الظاهر، لكنهم يسرّبون، دون أن يقصدوا، نسق ازدراء لما هو ريفي وعامي. يكتب علي الشوك مثلاً أنّ قصائد النواب «وإن بدت أكثر شعبية إلّا أن بعض صورها ـ القليل منها ـ صادرة عن مخيلة مثقف، كما تلاحظ في «كضبة دفو» «ولبس الليل خزامه»، كلّا، إنهما صورتان شعبيتان ولكنهما أنيقتان...»[3]. يقول ذلك وكأنّ بين الشعبية والأناقة ما صنع الحداد، أو لكأنَّ اللهجة العامية لا تعرف العمق والأناقة وجدّة الأفكار.

لكنَّ الشوك وفاضل العزاوي ليسا ملومين في هذا، وكذلك لا يلام موسى النقدي أو عبد الجبار محمود السامرائي اللذان كررا الرأي ذاته. لا يُلام أحد من هؤلاء، ذلك أنهم جميعاً ينطلقون من نسق ثقافي واحد

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) مجلة «شعر 69»، العدد الثالث، ص 103.

(3) مجلة «المثقف»، العدد 15، السنة الثالثة، شباط 1960، ص 105.

يهيمن عليهم ويحرّكهم. نعني ازدراء الشعبي والعامي، واعتباره أدنى مرتبة من العالم.

يقول موسى النقدي مادحاً قصيدة «للريل وحمد» إنّ «القصيدة بمجموعها ريفية الروح، عشائرية، فلاحية، ومع هذا تحمل شكلاً من أشكال ارستقراطية الريف»[1]، وقرينته على ذلك الصور والمواقف التي تعبّر عنها بطلة القصيدة، أي الفتاة الريفية المغرمة بـ«حمد». بالأحرى، يعبّر المنظور برأي النقدي عن «حاجات مدني بلسان ريفي أو ريفية مرفّهة، وإلّا فأيّة فلاحة في أيّ منطقة من العراق، وفي عصرنا هذا، يمكن أن تتكلم بمثل هذه الألفاظ، ويؤكد ذلك هذا البيت : خليهن يهودرن حدر الحراير كطه ـ الكلام عن النهود ـ.. أي فتاة في الريف نهدها حدر الحراير؟»[2].

يفهم الريف هنا وهناك بنسق ثقافي واحد. فهو غير أنيق، بربري، ولا يمكن لإنسانه أن يفكر بالطريقة التي تقدّمها قصائد النواب الحديثة. وهذا بالضبط ما قاله فاضل العزاوي وعلي الشوك قبل موسى النقدي، وهو عين ما كتبه عبدالجبار محمود السامرائي بعد (النقدي).

***

تعود واحدة من المقالات التي هاجمت مظفر النواب للكاتب عبدالجبار محمود السامرائي، ونشرت في أحد أعداد مجلة «التراث الشعبي» عام 1970، بعد صدور «للريل وحمد». تلك المقالة تسببت بموجة من الصخب، إذ ردّ عليها عدد من الكتاب والباحثين مدافعين عن النواب ومثيرين الانتباه إلى أنه يقف على رأس مدرسة الحداثة في الشعر الشعبي.

كان السامرائي قد كتب يومها أن «شعر النواب برمّته خلو من

(1) مجلة المثقف، العدد 16، السنة الثالثة، آذار ـ نيسان، ص 97 .

(2) المصدر السابق نفسه.

الموضوعية والانسجام والترابط في المعاني»[1]. والأشياء التي تخيّلها في منظوماته «بعيدة كلّ البعد عن واقع الشعر الشعبي وأصوله وقواعده»[2]. وما يلاحظ أنّ ثمّة، في هذا الرأي، أطيافاً من نظرية عمود الشعر الكلاسيكية. فالسامرائي يهاجم المعاني الغامضة والمتنافرة التي يمتلأ بها الديوان، معتقداً أنّ تلك المعاني مما لا يمكن أن «يستوعبه الدماغ الشعبي الذي كتبت القصائد بلغته»[3]. ثم يستدرك أنّ «النواب حيّر المثقفين في شعره لغرابته وإغرابه فكيف بالعامّة؟ والأجدر بالنواب أن يحتفظ بهذا الشعر المطلسم لنفسه»[4]. ثم يسأله متهكّماً :«أيّها الشاعر، بأيّ ساعة من ساعات الصحو نظمت هذه القصائد المتداعية المترنحة الغامضة؟»[5]

الطريف أنّ الرجل يستعيد مقالة موسى النقدي ويأخذ منها عبارات بأكملها من دون أن يشير لها. ومن ذلك اعتراض السامرائي مثلا على تشبيه «تلجلج الليرة» في الشطر القائل: يفززني برد الصبح..وتلجلج الليرة، فهذا الاعتراض مأخوذ حرفياً من موسى النقدي؛ الأخير يقول«والليرة الذهبية عملة نادرة قلّما شعّت على صدر فلاح»[6]، في حين يقول السامرائي: «فالليرة عملة ذهبية نادرة قلما شعّت على صدر ريفي»[7].

---

(1) التراث الشعبي، العدد الرابع، السنة الثانية 1970: 181. مزدوج الثاني والثالث، السنة الثانية 1970، ص 82.
(2) المصدر السابق، ص 181.
(3) المصدر السابق نفسه ، ص 181.
(4) المصدر السابق نفسه، ص 181.
(5) المصدر السابق، ص 182.
(6) التراث الشعبي، العدد المزدوج الخامس والسادس، السنة الثانية، 1971، ص 124.
(7) التراث الشعبي، العدد الرابع، السنة الثانية 1970، ص 181.

كان كاظم شامل الحمد قد انتبه لذلك وفصّل فيه. وكانت مقالته، لا تدافع عن شعر النواب فحسب، بل تعيد تأكيد الرؤية التي شاعت عن أثره في جيله لجهة أنَّ طريقته الشعرية شكّلت «ظاهرة جديدة في الأدب الشعبي دفعت بكثير من الأدباء الشباب إلى أن ينسجوا على منوالها»[1]. وهو ما جرى بالفعل إلى درجة أن شعر ما بعد النوّابَ لا يحيل لشعر ما قبله.

***

ثقافيا، ظهرت حداثة النوّاب في لحظة فاصلة حاولت فيها الثقافة العالمة مدَّ جسر مع الثقافة الشعبية، والتلويح لها، بيدٍ يسارية، كي تنضمَّ إلى المشهد الحداثي المتفجّر. جرى ذلك على أيدي أصحاب مجلة «المثقف» التي صدرت عام 1958، وبدأت منذ أعدادها الأولى في نشر قصائد للنواب إلى جانب قصائد للبياتي وسعدي يوسف، ومقالات لعلي الشوك وعلي جواد الطاهر ورحيم عجينة وقصص لجيان (يحيى بابان) ولغائب طعمة فرمان وغيرهم.

بدا الأمر غريباً نوعاً ما، فالثقافة العراقية كانت تميل آنذاك للفصل بين ما هو «شعبوي» وما هو نخبوي، بين ما يُعد أدباً «رفيعاً»، وما يُعد أدباً «وضيعاً». وكانت النقاشات محتدمة حول قضايا تنتمي لهذا الإطار، كجدال النقاد والروائيين حول استخدام اللهجة العامية في السرد، أو إدخال بعض المفردات الشعبية إلى النصوص العالمة كما هو موجود مثلاً لدى السياب وسعدي يوسف.

الحال أن تلك البانوراما كانت أوسع من أن تقتصر على العراق، ففي لبنان ابتدأ مؤسسو تجمع مجلة «شعر» في التعامل مع الأدب الشعبي باحترام مضفين عليه شرعية لا تقلّ عن تلك التي يتمتع بها الأدب العالم. وفي مصر جرى شيء مشابه إذ كان هناك رموز جديدة ذات طابع حداثي مثل صلاح

(1) التراث الشعبي، العدد المزدوج السادس والخامس، السنة الثاني، ص 1971: 124.

جاهين وعبدالرحمن الأبنودي وغيرهما. وكان التعاطي مع هذه الرموز قد بدأ ينحو منحى جديداً بفعل شيوع الخطاب اليساري الميّال للشعبوية.

ما جرى مع صاحب «للريل وحمد»، في الواقع، إنما كان موجة تنتمي لذلك المزاج. غير أن الاحتفاء بالتجربة لم يكن راجعاً فقط لتأثّر العراقيين بما كان يفعله اللبنانيون والمصريون. بل لأنّ النواب كان غامر، عبر قصائد صادمة، بفتح أفقٍ جديد في الشعر الشعبي لا يقلّ ثورية عما فعله جيل السياب. لذلك استقبلت تجربته بحفاوة كبيرة إلى درجة أن شاعرا كسعدي يوسف وجّه رسالة إلى مجلة «المثقف» أشار فيها إلى أهمية ما يكتبه النواب، وكان موضوع الرسالة قصيدته «للريل وحمد»[1].

ناهيك عن ذلك، فُهمت خطوة اتحاد الأدباء العراقيين بإرسال مظفر وسعدي إلى الأهوار، بغية دراسة مأثور الجنوب بوصفها خطوة تصبّ في الإتجاه ذاته، أي الإعلان عن بدء حقبة حداثية جديدة تتعاضد فيها الثقافة العالمة مع الثقافة الشعبية لصوغ خطاب مختلف. لهذا، لم يكن غريباً أن يكتب علي الشوك مثلاً عن أثر ذلك «الغزو» الثقافي لريف العمارة حيث «قلب الأهوار والأهازيج، هناك المعدان والبردي والمشاحيف، هناك آل ازيرج ذو الأمجاد الثورية»[2]، في الشعر خصوصاً، وكمثال على ذلك ينوه بعبارات لسعدي مصاغة بلغة مختلفة، واقعية، عبارات مثل «مزّقت قلبي.. صوتك الدامي يمزقه كحنجرك الصدي..وحشية الأعماق فيه وزرقة الأوراق فيه.. مزقت حتى الجرح.. حتى لفحة الشوق الحري..»[3].ثم يسمّي التجربة وطريقة الكتابة هذه بأنها «دعوة لنتاج شعبي، أو نتاج يحدّثنا عن الشعب»[4].

(1) مجلة «المثقف»، العدد 15، السنة الثالثة، شباط 1960، ص 100.
(2) المصدر السابق، آذار ـ نيسان، ص 103.
(3) المصدر السابق نفسه.
(4) المصدر السابق نفسه، ص 103.

الخلاصة برأي علي الشوك هو أن عصر التعاضد بين الثقافتين، العالمة والشعبية، قد حان، وكان رمز ذلك التعاضد هما الثنائي مظفر النواب وسعدي يوسف. يقول: «لقد حطّم كلاهما أسطورة الأدب الرفيع، وقدّما نماذج جديدة في الشعر، قدما شعراً يستطيع تذوّقه كل إنسان في مجتمعنا، فسعدي أراد أن يكتب للجميع، مثقفين وأميين، ومظفر هو الآخر قدم شعراً شعبياً يسوغه المثقفون، الأول يكتب بلهجة شعبية، والثاني شعبي يكتب بلغة مهذبة»[1].

في الأخير، وبما أننا مهتمون هنا بمظفر، وليس بسعدي، فمن الحري القول أن أفق الشعر الشعبي كان قبل الأول شبيهاً إلى حدٍ كبيرٍ بذلك الأفق التقليدي الذي كان عليه الشعر العربي قبل لحظة الحداثة السيّابية. الروح الرومانسية هي السائدة، والاعتماد على طاقة الانفعال الذاتي هو المعوّل عليها. ما يعني التعامل مع القصيدة بوصفها وحدات منفصلة تملك كلّ وحدة فيها تأثيرها بمعزل عن الوحدات السابقة أو اللاحقة. أهم ما جرى على يدي النواب هو تحطّيم هذه البنية وإحلال بنية جديدة مكانها، بنية تنتمي جوهرياً لما يسمّيه النقاد قصيدة الرؤية. أي ذلك النمط من الشعر الذي يبدو فيه الشاعر رائياً للعالم وهو ما كانه النواب بامتياز.

***

الآن لنعد إلى حيث ابتدأنا، إلى صورة المرأة في شعر النواب وكيف تغيّرت ملامحها. ولدينا هنا عتبة تفيد بأن أغلب هذا الشعر يكتب بأجواء تلعب فيها المرأة دورا مركزياً، تارة بوصفها عاشقة، وحيناً بوصفها معشوقة، طوراً بوصفها ثائرة، ومرة بوصفها صابرة منتظرة. غير أن التركيز سينصب على ملحمة شعرية فذّة عنوانها «عله كد البريسم»، وتبدأ بهذا المشهد التي تصف فيه امرأة حبيبها الثائر.

---

(1) المصدر السابق، ص 106.

اسـمك يملثـم بالمـوزر[1] والغـاره تكولـك للغـاره
لن بيـرغ وايـد عـل الصفنه[2] ولو كامت ريـح اتطك ناره[3]
وصفيـن الـدك بعضدينـك[4] مشـطين تـزت العبّـاره

في تلك القصيدة، تتجسد، على نحو مثالي، أهم خصائص شعر الحداثة بسحنته الشعبية الموازية لحداثة الروّاد. وذلك عبر تحطيم الصوت التقليدي الذاتي الميّال للرومانسية، واستحضار صوتٍ مختلف لشاعر رائي، معقّد يجهد ليكون صوتاً لجماعة ما. صوت رؤيوي ليس «عامياً» أبداً، وإحدى أهم خصائصه أنه يستثمر كل ما يخصُّ رأسمال الجماعة الرمزي من صور وأفكار ورموز أسطورية وصراعات طبقية وثقافية.

شكلياً، يبني النواب قصيدته، كما في«حِسِنْ الشموس» و«سفن غيلان ازيرج» وسواهما، وفق الآليات ذاتها التي يعمد لها شعراء الحداثة في بناء نصوصهم. فثمّة صراع درامي واضح، واستثمار لآليات السرد، وبناء لشخصية ذات ملامح، وإغراق في الوصف بطريقة التشكيل متداخل العناصر. وقبل هذا، هناك ركون لخلق استعارات معقّدة، وبناء لنص وفق آلية الانثيالات. وناهيك عن ذلك، ثمة مونولوجات داخلية شبيهة بما يصطنعه السياب وسعدي يوسف وعبد الصبور في قصائدهم. وتتضح كل تلك الأساليب بجلاء في نص «عله كد البريسم» حتى لتكاد تشعر بأنّه ترجمة شعبية لإحدى تحف الثقافة العالمة.

الحال أن دأب النواب هو هذا منذ أول قصيدة كتبها وأثارت الانتباه.

---

(1) الموزر: السلاح.
(2) الصفنة: الهدوء. يعني أن هناك أجواء ترقب شديد. فاليد تمسك الراية والهدوء في الوقت نفسه.
(3) تطك: تشب. أي أن مجرد هبوب أي ريح ستندلع نيران الثورة.
(4) الدك: الوشم.

إنه لكذلك حتى إن موسى النقدي يتساءل عن قصيدة «للريل وحمد»: ماذا لو ترجمت هذه القصيدة.. ما الذي ستفعله في نفوس القرّاء الأجانب؟ وكان يلمح إلى أنّ القصيدة عالمية، ولا تقلّ مستوى عن إبداعات أسماء كبابلو نيرودا ولوركا ومايكوفسكي[1].

تحكي القصيدة بلسان عاشقة متعطشة للقاء حبيبها. لكن الحبيب غائب جسدياً، حاضر روحياً، ومن المتوقع رجوعه في أية لحظة. سادت هذه الثيمة آنذاك بفضل الشعراء التموزيين الذين استلهموا أساطير الخصب والنماء الرافدينية القديمة وتوابعها في المسيحية. ويبدو أنَّ النواب أراد نقل تلك التجربة الرؤيوية إلى مجال الشعر الشعبي بقرينة بعثرته للرموز في مختلف قصائده. وأهم تلك الرموز هي؛ المطر، الماء، السواقي، الأنهار، الحبيبة المنتظرة للخصب، الفارس الغائب، والخ.

ثمة، بالأحرى، استحضار واضح لمزدوج الشعراء التموزيين الأثير؛ الأنثى العاشقة الظمآنة، من جهة، والذكر الغائب المتحفّر، من جهة أخرى. والمقصود هو الزوج إينانا ـ ديموزي الذي مثّل عماد الرؤية الجديدة في حقبة الحداثة. وإذا كانت لثقافة العالمة قد أتاحت للسياب وخليل حاوي، مثلاً، استحضار تلك الرموز بشكل مباشر (تموز ـ عشتار ـ المسيح)، فإن طبيعة الثقافة الشعبية لم تسمح للنوّاب بكشف رموزه بأسمائها. لهذا راح يستلهم ثيمة الغائب في التراث الشعبي، ويجهد في ملئها بالرمزية بما يقرّبها أكثر من أفكار التموزيين المتعالمة.

***

لم تكن الثيمة جديدة، في الواقع. فالتغنيّ بالغائب بغية استحضاره ليس غريباً عن التراث الشعبي، بل هو من رواسب التفكير الأسطوري القديم المتحلل في المتخيّل. بمعنى أن أسطورة غياب ديموزي، وبعده

(1) مجلة المثقف، العدد 16، السنة الثالثة، آذار ـ نيسان، ص 97.

مردوخ، كانت رشحت في التراث والدين الشعبيين عبر طقوس كثيرة معادة الإنتاج. ومن المؤكد أنها تسرّبت إلى الشعر بهذه الطريقة أو تلك.

عدا ذلك، كان الشعر الشعبي نفسه قد عرف الثيمة، ولكن بوصفها نتاجاً لظروف اجتماعية مرّ بها الريفيون. فكثير من الرجال كانوا يضطرون للغياب عن أهلهم وزوجاتهم، إمّا لدواعي التغرّب بحثاً عن العمل، أو هرباً من الإقطاع. ولعل ذلك التغرّب قد وجد صداه في الأشعار التي تترنّم بها النساء. تقول إحدى شاعرات النعي: واكف بذاك الصوب يومي.. ويكول عبريلي اهدومي.. ماشي يا يمه اليوم يومي. وتقول إحدى الصبايا، وقد جاء خبر ما من حبيبها : هذا الهوه من اهواي.. حيل ارد أشمه.. خي عونك بدنياك يالجنت يمه. وليس بعيداً من هذا، تترنّم إحداهنَّ مواسية نفسها بعد غياب زوجها أو حبيبها أو ابنها: استنطر الله ونام.. يكليبي هوّد.. رب العرش موجود بلكت يعوّد.

مع هذا، فإن الأمر مع قصائد مظفر يختلف اختلافاً جذرياً. فصورة مثل: «ومروز الريحان تهمهمْ.. لاذيالك حته الذبلانه.. حتّه المكسور بخاطرهه.. وعطشانه تـگلك عطشانه»[1]، تكاد تلمس مفهوماً آخر مستقى من ذاكرة أسطورية قديمة. والمعنى هو مزدوج الخصب ـ الجدب الذي يأخذ موقعاً مركزياً في منظومة الأساطير العراقية القديمة وتدور حوله الكثير من المأثورات.

ما يهمنا أنّ النواب ينطلق من هذه الثيمة تحديداً في العديد من قصائده. ففضلاً عن «عله كد البريسم» التي تقوم كلّها على انتظار المطر، والربط بينه وبين غياب الحبيب المخصب. يبدو النوّاب، في عموم شعره، مهجوساً بالفكرة، أي الربط بين المطر والوصال، حتى إنه يعنون إحدى قصائده بـ«جايتنه مزنه»، ويقول فيها: حبيبه يا روحي أظن الليله.. حتى المحل يمطر. ثم يمضي دائراً حول الرمز، رابطاً بينه وبين «أول

(1) مروز الريحان: أعواد الريحان، المكسور بخاطرها: الحزينة.

الدفو بنيسان» إذ «يهتز النبع»، وحينها «يمكن يخضّر الضلع.. يمكن بعد بالروح يا ريحان وصله تنزرع»[1]. ليس هذا فحسب، فهو في «أيام المزبّن»، يعرض لدواخل حبيبة تعاني اليباس أيضاً، فتقول مثلاً: «من أزمان شوك مياسمي.. ومامش نده بغدراني». ولذلك هي «عطشانه» بينما ماء حبيب «ما توكف بحنّة جف». وفضلاً عن مركزية هذه الثيمة، ثمة اقتران بين التعطّش والوصال الجنسي، ما يعني أن الوصال هذا يفهم بوصفه خصباً ومطراً. يقول النواب: «خنجر وجفيه غوه.. وكل كذله ريحانة طف.. جني مشيت لدخلتي.. ويدفعني رمشك لو رف»[2].

إنها، بالأحرى، الدواخل ذاتها التي يعرضها في «عله كد البريسم» للعاشقة المنتظرة، المعانية من اليباس والجدب، القائلة لحبيبها: «واشبع منك؟.. كون الطير يشوف الماي.. ويشبع منه». بل المنادية خلفه: «وريجك طعم خيارة شاطي..ورشّة مزنه»، ذلك أن ريق الحبيب نديٌّ مثل خيار مزروع على الشواطئ، وهو أيضاً، حين يقبل حبيبته، يبدو كمزنة ترشّ مياهها على أرض يباب.

إن ذلك يذكر فوراً بأناشيد إنانا الحسيّة وهي تصف الوصال مع ديموزي. إنها تقول: «أيها السيد ديموزي سأشرب حليبك الطازج.. زوجي دوموزي الغالي»[3].

الحقيقة أن ثيمة الإرواء الجنسي تنتمي إلى منظومة الأساطير العراقية، وكانت إنانا مع زوجها الراعي ديموزي أول زوج أسطوري يرمز لمفاهيم الخصب والنماء. وبما أن هذه المفاهيم لا تتجسد إلّا بالوصال الجنسي، فقد عدت إنانا رمزاً للعشق والشبق، ولذا ارتبطت بتلك الأناشيد الحسيّة المباشرة التي تتغنى بالذكر، وتتشوق للقاء الجسدي معه. نقرأ لها

---

(1) وصلة: قطعة.

(2) الغوه: التغنج، الكذله : القذال. اعتاد العراقيون في ليلة الزفاف أن يظهروا منديلًا ملطخاً بالدماء كقرينة على افتضاض عذرية العروس.

(3) إنانا ملكة السماء والأرض، ص 98.

مثلا: «عسلي هو الرجل الفاتن، يغمرني بالحلاوة إلى الأبد، أيها الإله، الساحر بين جميع الآلهة، يا حبيب أمك، أنت لي، يدك عسلي، قدمك عسلي، الرجل الذي يحليني دائماً، أيها المتهور، المتلهف للسرة، يا راعي الأفخاذ الجميلة، يا حبيب أمك، أنت لي»[1].

في تلك الأناشيد، تعرب إنانا عن طابع شبقي عارم، فتقول: «سأشرب حليبك الطازج، زوجي دوموزي الغالي»[2]، وتقول أيضاً. «مسد الحضن اللبن والقشدة، ووضع يده على فرجي، قاربه الأسود قد بدأ يتوغل، هو مثل قاربه قد جلب معه الحياة»[3].

***

من المعلوم أن ديموزي، حبيب إنانا وزوجها، يغيب في العالم السفلي ثم يعود بعد ذلك. وخلال غيابه تظل إنانا تبكي، وتندب حظها. مع موت تام لمظاهر الحياة في الوجود، الأشجار تذبل والحيوانات تتوقف عن التسافد والوصال. ثم مع عودته، تتفجر الينابيع بخصبها، وتشفي السماء غليل الأرض العطشى. وهذا بالضبط ما تدور حوله القصيدة كلها. فالعاشقة تتوسل بفارسها أن يعود من غيابه المعذّب، الغياب الموقت، الذي لا بد أن ينتهي يوماً. لا بديل عن ذلك. لا بد أن يعود الحبيب وترتمي المرأة بين يديه، ثم تتفتت في جسده كما يعلن النواب في نهاية القصيدة؛ «لو رديت انته وذاك انته.. وكسريتك فوك تفييلي.. اتبلل واتفتت بيدك.. وبتالي زبونك المطرّز.. امسح ضحجاتي وبشليلك.. موش مصدكه وموش مجذبه.. وموش اگدر، أگدر احجيلك».

وإلى أن يحدث ذلك، يظل البطل حاضراً رغم صمته: يالساكت

(1) ينظر: أنانا ملكة السماء والأرض، دايان ولكاشتن وصموئيل كريمر، ترجمة، شاكر الحاج مخلف، خطوات للنشر والتوزيع، 2007، ص 96.
(2) المصدر السابق، ص 91.
(3) المصدر السابق نفسه.

والتحجي طيوفك. ويبقى موجوداً ومرئياً رغم غلالة الحزن التي تحيطه: وأدافع آنه وكل گلبي نريد نشوفك. إنه لكذلك لأنه الماء الذي لا يشبع منه: كون الطير يشوف الماي.. ويشبع منه. وهو أيضا الغيمة التي تُرى في السماء، ولا يمكن إلا الارتماء فيها ومعانقتها وتشرّب قطراتها قطرة فقطرة.

اسمعوا وتدبروا ما تقوله العاشقة المتشوقة للوصال: وافرش لك بالعتبه شليلي.. وثوبي الأسود.. يفتك حزنه ويفرح نيلي[1]. هنا يجدر بنا التوقف عند كناية فرش «الشليل» المستقاة من أعمق طبقات المتخيل الجنسي، فـ«الشليل» هو الحضن، وثمّة في قلب هذا الحضن يتجسّد العضو المختص بالوصال. بل إن «العتبة» ذاتها تملك طاقة إيحاء جنسي لا تخفى، فهي تتعلّق ببابٍ ما، والباب رمز انفتاح دار جديدة، وحياة خصبة. ليس هذا فقط، فالصورة تمضي في تفصيل شديد الخصوصية فتقول : «وتخضرّ الرزه من دموعي.. وضحجة وبجيه تطك بعيني». والمقصود بذلك (رزة الباب) التي تحيل بمفتاحها و«سركيها» لفعلٍ شبيه بالوصال الجنسي، حيث يشير الشاعر إلى «فتحة» معينة يلجها مفتاحٌ ما. وبموازاة هذه الكناية، تتعاضد كناية أخرى تؤدي إلى الدلالة نفسها، وهي رسمه لصورة باب يُفتح ثم يفترش فارس في عتبته «شليل» امرأة متعطشة للوصال.

إن عملية الإخصاب المنتظرة، بوصفها كناية عن الثورة، تتطلب وصالاً بين الأرض وفارسها. لذا يرسم لنواب مشاهد جنسية مرمّزة وفق بصريات ريفية تحيل للأسطورة نفسها، أسطورة ديموزي وإينانا، ومن ذلك ترسّمه الندى وهو يغطي السواقي المهجورة، كخطوة لا غنى عنها بغية اعتدال روح الأرض المنقلبة ظهراً لبطن بسبب اليباس. والنتيجة

---

(1) اعتادت النسوة العراقية على أن ينزعن أثواب الحداد السوداء بارتداء أثواب نيلية لأنها أقرب للسواد من غيرها.

المتوقعة أن يشتعل «طعم الهيل» في كفّ الفارس، ومعه تتفجر رائحة «الشمام» و«ورد العلّه».« يقول: وتتنده سواجي المهجورة.. وثوبي تلف عليه طيوره.. وتستعدل روحي المديوره..وضكني الجمرة بضكّ الدله..وطعم الهيلة يـگب بجفّك.. والشمّام وورد العلّه»[1].

ثمّ إن المشهد الأسطوري لا يكتمل حتى يلتقي العرسان، عرس الأرض وشبيهه المرتبط بالسماء، بقرينة استحضار خرافة «بنات نعش» الملائمة تماماً بالنسبة لمتخيل شعبي كالذي يشتغل عليه النواب: «وعرس أمك وأمي ويتلاگن..والسبعه يذبن ميتهن..بالـگمره وخشلك يالهاون..والـگمره بميّتنه تغرّزْ..والضكك بحزام المرعز[2]..گمرات ثلاثة ولا بيّنْ..طارش منك نمشي لناره».

لا تنتمي هذه الصورة المعقدة لأفق الشعر الشعبي السابق على مرحلة النوّاب. ولعلها تبدو أعقد حتّى مما دأب السياب على صوغه بخياله الجامح. ثمّة رموز تنتمي للسماء، وأخرى تنتمي للأرض. هناك «كمرة»، وتغريز في مياه الأرض، هاون يدقّ، وحزام مصنوع من شعر الماعز. وبين هذا العنصر وذاك، يطالعك مشهد «بنات نعش»، النجمات السبع اللواتي يحملن أباهن الذي قتله «سهيل». إنهن يدرن بجثة أبيهن مطاردات قاتله، ورافضات دفنه حتى ينتقمن من الآخير[3].

إنه مشهد يختصر صراعاً أزلياً وبحثاً دائباً، عن قاتل وحياة، ومياه وليلة مقمرة، هو بحث زواج وهرباً من يتمٍ، مشهد يلخصه ذلك القتيل

(1) الشمام: نوع من البطيخ يتميز برائحته الزكية. ورد العلة: نوع من الورد.

(2) المرعز: نوع من الصوف.

(3) تفيد الخرافة أن أربعاً من تلك البنات كن عذراوات يحملن الجثة في حين تسير ثلاث خلف النعش، إحداهن حامل، والأخرى يرافقها طفل صغير، والثالثة عرجاء. أمّا سهيل، فهارب منذ الأزل إلى جنوب السماء، يظهر لعدة أشهر ثم يختفي متوارياً عن النجمات.

الحي الذي لا يدفن، ولن يدفن، بل جلَّ ما يتمنّاه الصوت يلقين الأخوات السبع ميتهن في ليلة مقمرة.

إنه الانتظار والحلم، انتظار العذراوات والأرامل للفارس الغائب.

***

يعتمد النواب في قصيدته وزن الخبب، ويتكون هذا البحر من تفعيلة أساسية هي فِعْلُنْ التي يجوز فيها فَعِلُنْ. ويستخدم الوزن في العامية لصوغ الأهازيج الرجالية الحماسية ونظم أشعار المراثي النسوية. وهو مستلهم من إيقاع مسير الخيل المسمّى خبباً، لكنه، في العامية، يحاكي إيقاع الأرجل أثناء الهوسات، وإيقاع الأكف أثناء اللطم. لذا فإنه يحتمل سيكولوجيا ثيمات الحماسة، من جهة، والبكاء، من جهة أخرى.

في «عله گد البريسم» يجسد النواب هاتين الثمينتين بشكلٍ جلي. فيبدو العروض مناسباً تماماً. تحكي العاشقة وكأنها تنظر إلى حبيبها وهو يقاتل، غير أن صوتها رغم ذلك يبدو مليئاً بالشجن حتى ليكاد أن يتحول في بعض الصور إلى رثاء. ذلك أن الحبيب غائب ومطارد، وهو في حالة حرب ضد أعداءٍ ما. ورغم أن ظهوره العلني قد يمثل خطراً على حياته بقرينة طلبها منه أن يكون حذراً (هونك هونك)، إلّا أنها تتوسّل به أن يعود لتخضرّ به الحياة.

تفعل العاشقة في القصيدة ما تفعله إنانا أثناء غياب ديموزي. تتغزل وتبكي، تترجى وترثي، تتحمس تارة للحرب الغامضة التي يخوضها الحبيب، وتخاف عليه تارة أخرى من أعدائه. تراها تكرر اللازمة (هونك هونك) أي لا تتعجل، وكأنها تهمس له - إحذر فـ«عدوانك بالزور نطارة»[1].

غير أن هذه الخشية لا تمنعها من وصف فارسها بالتفصيل بما يشي بتوفره على كاريزما ثورية غالباً ما تفنن مظفر النواب في رسمها في

(1) الزور: الحفرة، نطارة: ينتظرون.

عدد آخر من قصائده مثل «شعلان ازيرج». اللباس ريفيٌّ والإشارات قروية، العضدان «مدكدكان» بـ«مشطين تزف العبّارة»، والعين واسعة محمرّة غضباً حتى لكأن الله، حين خلق صاحبها، شقّها بخنجر. أمّا حزام الفارس، فأقرب أن يكون أفعى متحفّزة راقدة على «الورور» ـالمسدس ـ. وعدا ذلك، ثمّة «كسريّة»[1] محشوّة بالرصاص زنادها «يتوّز» أي يتوتر في انتظار ضغطة واحدة.

ومع هذه الرسم الحماسي المكثّف، لا يغيب الحزن أبداً، فالحبيب غائبٌ، والعاشقة ضعيفة من دونه. تقول: لو رديت انته وذاك انته.. وكسريتك فوك تفييلي.. اتبلل واتفتفت بيدك.. وبتالي زبونك المطرّز.. أمسح ضحجاتي وبشليلك. إن الكسرية تبدو هنا سلاحاً أسطورياً، فهي تسهرُ الليالي «مهلهلة» في عيون مخفر الشرطة. وهي كذلك تضيء في الليالي المعتمة: «وأهجس كسريتك بالحندس[2].. كللي ـ شجم كسريّه معرس». لا بل إن البندقية هذه تتحول إلى شجرة وارفة الظلال بالنسبة للحبيبة: كسريتك فوك تفييلي.

شكلياً، بالترافق مع الحماسة والحزن، توحي اللغة، بإيقاعها الموسيقي السريع واختيار مفرداتها، وكأن هناك مزاجاً قلقاً ومتوتراً يعتري الأجواء. فالعاشقة تكثر مثلاً من إيراد مفردة «الضكّ» أي الضغط الشديد في أكثر من مفصل، تارة يرتبط «الضك» بحزام الفارس المصنوع من جلد الماعز، فيرتسم الفارس وقد شد حزامه بقوة استعداداً للخطر. وحيناً يأتي «الضك» ليصف وضعية العاشقة نفسها واضطراب مشاعرها في انتظاره: وضكني الجمرة بضك الدله، فهي تشبه نفسها بجمرة تضغط عليها دلّة القهوة.

ناهيك عن «الضك»، ثمة توتير للأجواء عبر وصف الحيّز الذي ترسم

---

(1) الكسرية: بندقية صيد.

(2) الحندس: الظلام الشديد.

به الصور. فالعاشقة الخائفة تحرص على الإنصات للريح، ومراقبة «الشرجي»[1]، وانتظار ما يسفر عنه إمساك «البيرغ» بعد الـ«صفنة» التي تسبق الثورة. هناك أيضاً «همهمة» الريحان والـ«زناد» المتوتر. ثمة نظرات الثائر الشبيهة بالتماع شذرات الحزام و«هلهلة» البندقية و«قدّاح» الأنثى المتناثر والأمطار في الليلة الطويلة. والنتيجة أن النواب ينجح في رسم بانوراما تتكوّن من عناصر متداخلة تومض بسرعة وتدبّ أمامك بإيقاع خببي لاهث.

***

لا يخفى أن المشهدية الريفية تكاد تكون نسقاً سائداً في شعر الحداثة لا سيما عند السياب ويوسف وعبد الصبور وأمل دنقل. وسبب ذلك يعود أولا إلى أنَّ هؤلاء الشعراء جميعاً كانوا ذوي رؤية يسارية، وقد نظروا للمدينة كناية عن الحضارة الرأسمالية التي استلبت الإنسان. وكردة فعل على هذا، حاولوا خلق يوتوبيات ريفية كمعادل موضوعي لغربة الإنسان في المدينة. ثانياً، لأن أغلب هؤلاء الشعراء استعاروا للثورة التي وجدوا أنفسهم منساقين وراءها ومتحدّثين باسمها عناصر مستقاة من الطبيعة، ووجد التموزيون منهم، كما قلنا، في أساطير الخصب الرافدينية ضالة لهم تناسب موضوعة الثورة بوصفها ربيعاً وتفتحاً للحياة.

مظفر النواب لم يكن ليختلف كثيراً عن أقرانه المذكورين، فهو الآخر وجد في متخيّل الريف ما لم يجده في المدينة.

إنه يحشد في نصّه مفردات وأفعالاً ومشاهد واستعارات تنضح برائحة الزرع والثمار وترسّم ملامح الحقول والبساتين والأنهار والجداول. فهناك: مروز الريحان، طلع الزهدية، سواجي، الهيل، الوردة، خيارة شاطي، الجول، الشط، الجرفين. عدا هذا، ثمة هيئات واكسسوارات تحيل لمجتمع ريفي كالوشم على العضد والغترة والكسرية وشذرات

---

(1) الشرجي: ريح تهب من شرق العراق.

المحزم والطابك والسياح وغير ذلك. على أن النواب وهو يرسم هذه الملامح فإنه لا يفعل ذلك بآليات شعر تقليدي مبسط بل بكثير من التعقيد والتداخل.

يتكوّن المشهد عنده من أكثر من مستوى، وتتداخل به عناصر عدة. ولنأخذ هذه الصورة كمثال: يقول: «ونزلت للشط كل مكحلة.. تفرّ الجرفين بطرتهه[1].. وشبعانه سوالف ومشابك..ليش آنه بعزّك سيّاحة[2] وكلهن طابك[3]». إنه هنا يريد إيصال وجهة نظر العاشقة حول تضاؤل دورها في حياة حبيبها الغائب، فيستعير نزول البنات إلى النهر، مركزاً على أعينهن الكحيلة، ثم يلج في بواطن تلك البنات فيقول إنهن حين نزلن للسباحة كن قد شبعن «سوالف» وعناقاً. ثم يتساءل بلسان العاشقة مستنكراً قلّة أهميتها عند فارسها إذ تشبّه نفسها بـ«سيّاحة» مقارنة بالأخريات اللواتي هن «طابك» بالنسبة للفارس. والاستعارة هنا مغرقة في المحلية، فالفرق بين «السيّاح» و«الطابك» يكمن في رقّة الأول وسمك الثاني رغم أنهما يصنعان، في ريف العمارة، من مادة واحدة هي دقيق الرز(طحين التمن).

وفي النهاية، ينجح النواب في خلق صورة ذات مستويات عديدة تنفذ إلى روح المكان الريفي، نعني مشهد نزول الصبايا للنهر وغياب أجسادهن فيه بحيث لا تظهر سوى أعينهن المكحلة، ومن ثم، الإيغال في النفاذ لما وراء الأجساد عبر وصفهن بأنهن قد شبعن «سوالف ومشابك»، ثم في الأخير إطلاق السؤال الاستنكاري الذي يحتمل جوعاً للتماس مع المياه ومعانقة الحبيب و«السوالف» معه: ليش آنه بعزك سياحة وكلهن طابك.

---

(1) يطر: يشق.

(2) السياح: نوع من الخبز يصنع من جريش الرز.

(3) الطابك: نوع شبيه بالسياح لكنه أسمك منه.

إن أغلب صور النواب في «عله كد البريسم» تشتغل بهذا المستوى التكويني المعقد فهو يقول - مثلاً - : «خلي الشبكه بعمر الورده.. وشبكه النوبه.. وشبكه النوبه.. وحد ما نذبل حدر الغتره.. وسجت كحلك دگهه بعيني.. يموت حسابي.. وتطفه العبره.. وكل شهـگه التشهـگهه بصدري .. تدگلك عشره».

في هذه الصور المتراكبة، يصف النواب قصر عمر العناق وتواليه، وفي ذلك محاكاة بالغة الرهافة لفعل الجنس، بقرينة قوله: حد ما نذبل حدر الغتره، وهي إشارة لا تخفى عن وصول العاشقين للحظة النشوة الكبرى. ثم إن العاشقة لا تكتفي بهذا التصوير لشوقها بل تذهب إلى رموز أخرى هي كحل الفارس المتخيّل على شكل سكّة، فهي تترجاه أن «يدق» هذه السكة في عينها كي ينتهي قلقها وحسابها الساعات والأيام. إن استعارة السكّة للكحل تحيل مباشرة للزمن ومضيّه، مثلما تحيل الشهقة التي يشهقها الحبيب في صدر المحبوبة لفعل الوصال ولهاثه، والنتيجة من تداخل هذه الصور والاستعارات هي الوصول إلى فعل «دقّ» للعشرة أو المعاشرة، أي تثبيت بالقوة للقاء الحبيبة المنتظر، وهذا يناسب تماماً الصورة التي ترسم للعاشق، فهو في كل القصيدة يعرض كفارس وثائر ومحارب قوي، لذا تتوقع الحبيبة أن تكون معاشرته لها كالرعد المزلزل.

***

الآن، وغير بعيد من هذا التجسّد الرمزي لفعل الوصال العنيف الذي تنتظره إنانا الريفية من ديموزي ذي الغترة، ثمة مستوى آخر اجتماعي وتاريخي لحكاية العشق هذه، فنحن نعرف أن معركة الحداثيين التموزيين أمثال السياب كانت تجسدت في الريف أكثر من أي مكان آخر، وكذلك كانت معركة اليساريين الفعلية. فهناك، في الريف، كان منبع أساطير الخصب والجدب، لا في المدينة، وهناك أيضا كان الإقطاع

والاستغلال والضيم. في مثل السياق وجد الفقراء المسحوقون حاجتهم لمن يقودهم في الثورة. لذا، وكما هو متوقع، حدث أن عثر النواب هناك على أبطاله التموزيين الجدد، لعيبي وشعلان ازيرج وحسن الشموس وصويحب وغيرهم.

هذه النماذج كانت نتاجاً لمرحلة عاش فيها مظفر النواب إذ يستلهم اليساريون رموزاً عالمية للثورة كأرنستو تشي غيفارا ويحاولون جعلها تتحرّك في نطاق محلّي مغرق في الخصوصية. نقصد مناطق الأهوار التي شهدت ظهور ثوار في الخمسينات والستينات مثل أولئك الذين ذكرناهم.

غير أن النواب، في هذه القصيدة، يغيب اسم الثائر ويجعله أشبه بالطيف، كل ما نعرفه عنه يرد على لسان العاشقة ووفقاً لوجهة نظرها. هذه الآلية السردية عرفت في القصص والروايات وانتقلت للشعر في تجارب محدودة. فلماذا يعمد النواب لها؟ هل هو استلهام لفكرة تحوّل الثائر لشخصية مهدوية منقذة يورد عنه الرواة سرودهم ثم يتحوّل على ألسنتهم إلى حكاية جماعية خارج إطار التاريخ؟ ما علاقة هذه الآلية بفكرة ديموزي والمسيح التي تتركز على منطق الغياب وتلاوة الآخرين الأناشيد والتعاويذ من أجل حضورهم؟

الحق أن هذا ما يفعله النواب بالضبط، فالقصيدة لا تبدو، في الأخير، سوى تعويذة تترنم بها أنثى عطشى للوصال، هذه الأنثى هي الأرض المجدبة والذكر المنقذ موجود هناك، في مكان ما يقاتل الظلام وآلهة الشعر ولا يكشف عن خططه.

المنقذ التموزي المرسوم هنا ذو ملامح يسارية تناسب سياق الخمسينات والستينات ولعل مجهوليته بالنسبة لنا هي الضمان لعودته وعدم معرفتنا لتفاصيل دقيقة عنه هو ما يعطي التعويذة روعتها رغم طابع اليأس الذي يلف خاتمتها:

بسـنج بسـج يا روحي
وهمانه ومامش من رده
تظلين حبيبه عل السده
تظلّين تـگلبين عيونج
بالعبّـاره وباليتعـده
وقداحـج يتناثـر منِـج
والليلـة طويلة ومطاره
هونـج هونـج
كلـش هونـج
للشامت يضحك مشواره
وللمامش يضحك مشواره.



الشياطين في مجلس الملائكة:

إنصات لجماليات الجسد

حدّثني أحد أصدقائي، ذات مرة، والعهدة عليه، أنّ عباد الله يأتون يوم القيامة إلى ربهم وكلّ يرزح تحت ذنبٍ أصرَّ عليه في حياته. فهذا عُرف بالكذب وذاك اعتاد النميمة، هذا رُبطَ لسانه بالغيبة، وذاك ارتمى في أحضان الكبر والتيه، وإلى آخر الذنوب والخطايا التي غالبا ما نلوم إبليس على توريطنا بها.

إذا كان هذا السيناريو صحيحا، فإنني أكاد أحدس كيف سيكون عليه أمري يوم لا ينفع مالٍ ولا بنون. فأنا أعرف ذنبي كمعرفتي بنفسي، بل من المؤسف أنني ألتذُّ به وأمارسه كل لحظة.

أتعرفون ما هو؟ إنه التمتع بجمال النساء، والتلذذ بروعة ما أبدعه الخالق وهو يصبهنّ صبّاً محكماً. إنني لا أملُّ من ذلك ولا أكلّ. وفي كل امرأة أراها أحاول استكشاف مكمن جمال خاص لا يتوفر في غيرها. قد تكون محبوبتي الموقتة قصيرة و«مربربه»، فأتذكر ما قاله الشاعر: حبيبي كصير ومربوع، لزمته وما لكيت ضلوع. ثم يخيّل إليّ حشد من قصيرات القامة وهن يتحلّقن حول فتاة طويلة ليعيرنها: عيطه يا طويله شجايبج الينه.. احنه كصار ونمردج برجلينه.

ثم أتلفّت بحثاً عن جمال من نكهة أخرى، فأراه أنصع ما يكون في غادة بيضاء ذات أطراف بضّة «تفك المصلوب»، بل تكاد تحلُّ عقدة الأخرس فيشدو مثل أمه التي هزجت يوم عرسه: أنه أمك جبتلك الخيار.. وبيضه والصدر جمار. ثم أسرح متذكراً ولولة جبار عكار

الهجائية: ول ول يالأبيض، جنك وغف صابون، فأقول إن الحرشة لم تكن في محلها أبداً، فبين أذواقنا والبيضاوات حلفٌ مقدس لا تنفصم عراه، حلفٌ عائد ربما إلى سمرتنا التي تشتاق لنقيضها، مثلما يشتاق الشقر لسمراواتنا. تلك الحسان اللواتي هجاهن آخر فقال: السمره ما خذهاش ولو كالوا بلاش ..تبجي بتوالي الليل وتوصخ الفراش. صورة رائعة تختصر السمراء في كتلة من البرونز متكاملة حتى بدموعها.

ولكي لا أذهب أبعد مما يجب، أعود إلى ذنبي الذي سأرزح تحته وأنا أعبر الصراط إذ من المفترض وفق معايير العدالة الإلهية أن ينوء أمثالي بسيئات من أخطأوا بحقهم. وفي هذه الحال سيكون عليَّ، ممنوناً، حمل مئات الجميلات على كتفي وأنا أعبر. كم سيكون الأمر بهيجاً يا إلهي!

في ذلك اليوم، سأضع السمراوات على كتفي اليمنى، بينما الحنطيات على كتفي اليسرى، أما البيضاوات فسأحملهن على صدري، وسأجهد ألا تقع إحداهن في الطريق. سيكون حملي اللدن مترامياً كنظراتي وسيكون من بين «نسائي» الجميلات من ستفاجأ أنني في الدنيا استرقت النظر إليها خلسة، ومسحت كل شيء فيها بعيني «العذريتين».

حينذاك، وبينما العباد في حيص بيص القيامة وأهوالها، من المرجّح أن أصادف أم العيال في الطريق. ستنظر إليّ باستغراب وغضب، وستتمعّن في ما أحمل من نسوة وصبايا، سمراوات وشقراوات، طويلات وقصيرات، ذوات شعور مسدلة و«ولادي»، أمهات أولاد و«بنات» بيوت.

ستراني أم عيالي وأنا سعيد بحملي، وستحاول أن تنهرني أو تختلق مشكلة كما يحدث في الحياة الدنيا. ستردد : لا يا مشعول الصفحة.. حتى فلانة ما خلصت منك! وبينما هي متجهة ناحيتي، محمرّة العينين محاولة إبعادهن عني، سيمنعها الملائكة من التدخل، ويهشونها بسياط من نار. حينئذ سأبتسم منتصراً، وأعاود المسير. ثم بعد هنيهة، ألتفت

إليها بنظرة اعتذار، ثم أمضي جذلاً بـ«نسائي» وأنا أسأل الله الغفران.

اللهم اغفر لي ذنبي، واجعل حملهن خفيفاً على قلبي، اللهم وأنت تدري أن زوجتي «غيّارة» فاجعل اللهم على عينيها غشاوة، وضيعها عني في زحمة الصراط. استرني يا ستار كي لا تراني وأنا «أحوكل» بمن تعرف ولا تعرف ..آمين يا رب العالمين.

***

لا حلَّ لحيرتنا أبداً تجاه الأمر؛ من هي الأحلى، السمراء أم البيضاء، الحنطيّة أم الشقراء؟ هل علينا أن نعيب السمراء ليردّ علينا علي بن الجهم:

وعائب للسمر من جهله مفضل البيض ذي محك
قولوا له عني أما تستحي من جعلك الكافور كالمسكَ

كان صاحبنا داخل حسن قد ترجم الحيرة ذات يوم، فتمنّى من أصحابه أن يختاروا منهم حَكَماً ليحسم أمره: ياهو الذي يصير الحكم.. وتكون اله طاعة وأمر، ألمن صفى عرش الحسن، للبيض لو بس للسمر؟

كانت الأغنية رائعة حقّاً بإيقاعها الراقص وكلماتها العذبة. يقول أبو كاظم: ما بين أمرين احترت، يهل الهوا شما فكرت، وعن الجواب اتعذرت، يسألون كل يوم اليمر. ثم يضيف معطياً لكل ذي حق حقه؛ بيض القواطع مرهبه، وبيض الغواني المطربه، وسمر البنان محاربه، سمر الخدود الجالبدر!

الحال أن هذه الحيرة قديمة، وتعكس اختلاف المعايير ونسبيتها. لكنها تعكس أيضاً نزعة الإنسان الميَّالة لتملّك الجمال كلّه، لا جزءاً منه، أو صورة من صوره. أي إن ثمّة رغبة متأصلة في الإنسان لحيازة كل ما يحبّه حتى إنّه لو حاز شيئاً منه لبقي يرنو بعينيه متحسراً على شيء آخر. تراه مثلاً يحبّ أكلات معينة دون أخرى، فإذا خيّروه بين الأنواع التي يفضّل لحار في الاختيار، بل لربما تمنّى امتلاكها جميعاً في مرة واحدة.



يتبدّى التعامل الحسّي هنا بشكل فاضح، أي إن مدار التنافس سيكون صفات جسدية لا روحية. لهذا غالباً ما يركن الشعراء والمغنون، وهم يفاضلون بين السمراوات والبيضاوات، إلى تشبيهات ذات طابع مادي. أنظر لشاعر النايل كيف يصف السمراء بـ«الحمار» الذي يستخدم للكراء فقط بينما يستعير للبيضاء تشبيه سمكة البني. يقول: لا تزعلن يالسمر كلجن كدش كاري..والبيض بني السمج مي ونهر جاري!

الاستعارتان دقيقتان، وتعكسان طابعاً براغماتياً. فالسمراء، في رأي الشاعر الذي هو رأي جماعة الذكور كلها، مجرد (كديش) أملح مخلوق للكدّ والكراء، في حين تبدو البيضاء كسمكة البني التي تمتاز ببياض لحمها وطراوته. وقريب من ذلك قول شاعر آخر أقل تحقيراً من صاحبه: لا تزعلن يالسمر كلجن سماد الدار..والبيض عود الكبر يزهي بلايه امطار، والكبر هو شجر الآصف الذي ينتشر في الصحراء.

غير أن أطرف ما توفرت. عليه بهذا الصدد، قصيدة للشاعر محمد المهنا من سوق الشيوخ نظمها في الثلاثينات بطريقة المفاخرة بين السمراء والبيضاء، ومطلعها:

السمر والبيض اجن ليه بخبر
كلّ وحدة تكول أنه ليه الفخر[1]

ثم يشرع، بعد المطلع، فيصف مجيء السمراء والبيضاء لمجلس «الفريضة»[2] الذي تكتب القصيدة بلسانه، وكيف أنه فسح المجال لكلّ منهما لتقول رأيها في نفسها وغريمتها:

كالت البيضه انا ليه الحسن
انتي شنهي؟ الشافني ظل منفتن

(1) مجموعة الأغاني العراقية، الأب أنستاس الكرملي، الجزء الثاني، ص 354.
(2) الريضة: الحكم في العشائر العراقية.

حيث جيد وجعد مع ردف ومتن
أشبه البلور في طرفي حور[1].

فتجيب السمراء:

كالت السمره يبيضه شمجذبج
امصفرجه انتي ومحد يحمدج[2]
عنبر ومديوف أنه من المسج
غالي الأثمان ببلاد الحضر[3]

وتمضي المفاخرة كأروع ما يكون، فتنتصر كلّ منهما لنفسها وجنسها، وتهاجم غريمتها بأشدّ العبارات وتصفها بأشنع الصفات. وفي الأخير، يقضي الفريضة بينهما، ويرضيهنَّ بعد وصول الأمر إلى التشاتم. لنستمع له، ولننتبه للتراتبية الحاكمة في ذهنه:

كال يا سمرة انا اشهدلج خدوم
ابيتج اكحيله وتكضين اللزوم
وانتي البيضه بدر بين النجوم
مشرج وباضي على كل البشر[4]

إنه ينطلق في حكمه من فكرة نسقية تفيد أن السمراء «أنجض»[5] وأنشط في العمل من البيضاء. فهي «أكحيله» و«تكضي اللزوم» في بيتها. والحكم يشهد لها بذلك حتى لكأنه يختصها بالقوة البدنية والعملية، في وقت يوقّع للبيضاء على صك يعترف لها فيه بأنها بدر بين النجوم، ولها بياض يطغى على كل البشر. ثم تنتهي المفاخرة اللطيفة هكذا:

---

(1) جعد: جديلة.
(2) أيتها البيضاء، ما أكذبك، إنك صفراء البشرة ولا تتلقين مديحاً من أحد.
(3) عنبر مديوف: عنبر مداف.
(4) أنت أيتها البيضاء كالبدر بين النجوم، أبيض ومشرق على كل البشر.
(5) الناجضة: القوية النشيطة.

كالـت البيضـه نعـم خـوش افرضيـت
مـــــا شـفت مثلك أنـا لك سـلميت[1]
كالــــــت السـمره أنـا مثلـج رضيـت
حيـث مـا شـفنا خطـا منـك ظــــهـر
كال الـــــــهـن جـــان إنتـن تصدكـن
خــلـي يـروح الغيـض وتتحابيـن[2]
كامــــن بسـرعه واهـن يتضـــاحكـن
كـــالـن الرخصـه يمـن بيتـك عمـر[3]
فـي أمــــان اللـه كــــال تســـــيرن
يــــا مـلاح الغـــــيـد لا تتعايـرن[4]
لعنـن الشـيطان يـيزي مـــن الفـــتـن
والتخالـف هالحكـم وحدهـا اتعثـر[5]

***

قبل داخل حسن ومحمد المهنا وغيرهما، كان الجاحظ الرائد الأوّل لفن المفاضلات والمفاخرات بين أنماط من الظواهر والشرائح والأجناس. تراه حيناً يفاضل بين البيضان والسودان، وتارة بين الظهور والبطون. ثم تراه طوراً يفاضل بين المردان والجواري، ثم لا يكتفي بذلك إنما يذهب للمفاضلة بين الأقاليم كالكوفة والبصرة.

في ما يتعلّق بالسودان والبيضان، فإن لدى الرجل وقفة تستحق

(1) خوش: جيد. قالت البيضاء إن حكمك جيد، وأنا شخصياً لم أر شبيهاً بك سابقاً ولذا أنا أسلم لك بالحكم.
(2) فليذهب منكما الغضب وتبادلن القبلات إعلاناً عن الصلح.
(3) نهضن ضاحكات وقلن ـ ائذن لنا أيها القاضي، عمّر الله بيتك.
(4) اذهبن في أمان الله أيتها الملاح ولا تعدن لهذا التنابز مستقبلًا.
(5) إلعنَّ الشيطان وكفاكن فتنا، ومن تخالف حكمي هذا سيعقابها الله.

تأملات كثيرة. ذلك أنّه ناقد ثقافي فذّ وسيوسيولوجي لا يُشقّ له غبار. وهو في رسائل المفاضلة التي نعنيها لا يقصر عمله على الجانب الوصفي الممتلئ بالمعلومات، إنما يرسم صورة للمجتمع الذي يدرسه، فيؤوّل ويفسّر ويطرح رؤى ثقافية نادراً ما تخطر في أذهان معاصريه. من ذلك تفسيره مثلاً لأثر البيئة في سواد البشرة. والفكرة هنا تفيد بأنّ الله لم يجعل الأسود أسود تشويهاً لخلقته أو مسخاً له كما يتراءى للبيضان. إنما هو فعل الطبيعة، «البلد فعل ذلك»[1]به كما يقول، وقرينته على ذلك ما تراه عند العرب وفي مكان محدد من أرضهم هو الحرّة. يقول الجاحظ إن في «العرب قبائل سود كبني سليم بن منصور. وكل من نزل الحرّة من غير بني سليم كلّهم سود. وإنهم ليتخذون المماليك للرعي والسقّاء والمهنة والخدمة، من الإسبانيين ومن الروم نسائهم، فما يتوالدون ثلاثة أبطن حتى تنقلهم الحرّة إلى ألوان بني سليم. ولقد بلغ من تلك الحرّة،أن ضباءها ونعامها وهوامها وذبابها وثعالبها وشاءها وحميرها وخيلها وطيرها كلها سود»[2]. وينتهي من ذلك إلى أنّ السواد والبياض إنما هما من قبل خلقة البلدة، وما طبع الله عليه الماء والتربة. ومن قبل قرب الشمس وبعدها، وشدّة حرّها. وليس ذلك من قبل مسخ ولا عقوبة ولا تشويه ولا تقصير[3].

أمّا في ما يتعلق بالنساء والرجال، والمفاخرة بين أسودهم وأبيضهم. فإن أبا عثمان يفصّل في الأمر ذاكرا مزاياً الجانبين ومفاضلاً بينهما. وهو في ذلك، ينتصر للأسود والسوداء ويلتمس القرائن التي يعتقد أنها تعينه على هذا التماش ها النصر، من قبيل أن أهل السودان شدّيدو البدن،

(1) ينظر، رسائل الجاحظ، الرسائل السياسية، قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، ص 554

(2) المصدر نفسه،ص 554.

(3) المصدر السابق نفسه.

ضحوكو السن، طيبو الأنفس وحسنو الظن، وهم قبل ذلك، أسخياء وليس ثمة أطيب حلوقا منهم ولا أخفّ لغة على الألسنة من لغتهم[1]. فإن جودل في وهم أنهم ما صاروا أسخياء إلّا لضعف عقولهم ولقصر روّيتهم وجهلهم بالعواقب. ردّ قائلاً: «بئس ما أثنيتم على السخاء والإثرة، وينبغي في هذا القياس أن يكون أوفر الناس عقلاً وأكثر الناس علماً أكثر الناس بخلاً وأقلهم خيراً»[2].

ناهيك عن هذا، يتعمق الجاحظ في ذائقة الأسود والأبيض كل تجاه نفسه، من جهة، وتجاه النوع الآخر، من جهة ثانية. فيقول مدافعاً عن السودان أنّهم مثل البيضان تماماً في ذائقتهم، ولا يفتقرون للكرامة أو يتّسمون بالضعة كما يخطر في ذهن الأبيض المبني وفق نسق احتقار للأسود. فإن كان البيضان لا ينظرون لنساء السودان بعين الشهوة، فكذلك السودان لا ينظرون لنساء البيضان بعين الشهوة. وأصل ذلك أن الشهوات، هذا هو رأي الجاحظ، فتأّمل أعزك اللّه «عادات وأكثرها تقليد. من ذلك أن أهل البصرة أشهى النساء عندهم الهنديات وبنات الهنديات والأغوار. واليمن أشهى النساء عندهم الروميات وبنات الروميات. وكل قوم فإنما يشتهون جلبهم وسبيهم. إلّا الشاذ، وليس على الشاذ قياس»[3].

***

دعوني من الجاحظ العظيم، ولأعد لزمني. فلدي الآن ما يتجاوز المفاضلة الجسدية أو الحسيّة بين السمراء والبيضاء ليصل إلى ما هو ثقافي من قبيل المفاضلة بين المتحضرة و«المعيدية»، أو المدنيّة والريفية. أنا مثلاً من عشاق المرأة البغدادية، ولديّ حولها رأيٌ طالما

(1) المصدر السابق نفسه، ص 539.
(2) المصدرالسابق،ص 540.
(3) المصدر السابق، ص 540.

عبرت عنه، ومختصرة أنها وريثة مدنيّة عريقة وترفٍ ثقافي لا يخفى، تحبُّ الحياة ومباهجها وتهتم بمظهرها وتحرصُ على انتقاء ألفاظها حين تخاطب الرجل.

استعدت رأيي هذا ذات يوم وأنا أسمع إحدى زميلاتي تقول لأحدهم برقّةٍ متناهية ـ أمي وأبويه أنته. وفي الحال ضحكت وكررت العبارة مترنماً بها ثم قلت : شفتو الرقّة يا جماعة، هذه هي المرأة البغدادية. ثم التفت لصديقتي، فإذا هي تضحك بانتشاء، ذلك أنها تعرفُ رأيي فيها. لطالما قلت لها ذلك وتغزّلت بجمالها ولسانها العذب خصوصا أنّها من الأعظمية[1] التي في روحها شيء من مزاج بغداد العباسية.

نعم، البغداديات ذوات لسانٍ ينقط عسلاً، حين تحييهن يأكلنك بالسلام ويغرقنك بعبارات ودّ متتالية تستسلم أمامها. وهو ما تفعله زميلتي الحلوة كلما صادفتها.

قلت لهم أيضا إنَّ البغدادية تدلّل زوجها، ولا تستحي أن تتغزل به، تكنّيه ولا تناديه باسمه، يمكن أن تقول له «حبيبي وقلبي ونور عيني»، بينما الريفية تخجل وتربأ بنفسها أن تفعل ذلك معتبرة إياه «عيارة» و«ميوعة» لا يناسبان منبتها. بل بدلاً عن ذلك، تبرعُ الريفية في الحسجة والكناية، وقد تسرّب محبتها لحبيبها شعراً وغناءً.

ثمّة بالأحرى اختلافٌ جذريٌّ في الثقافة الاجتماعية وقيمِها بين صبايا المدن وبنات الأرياف، اختلافٌ يمتدّ من اللغة ليصل إلى الجسد، ثم قد يظهر في اللكنة أو يتجسّد في طريقة المشي والجلوس وحتى الرقاد. لك أن تتأمل النسوة من ذوات المنحدر الريفي وهن يسرن في الشارع لتكتشف انهن «مغنتبات» دائماً، يمشين مرتابات من الآخرين خصوصاً

(1) مدينة الأعظمية تقع شمال بغداد على نهر دجلة ويقابلها من جهة الكرخ مدينة الكاظمية. وفيها مرقد الإمام أبي حنيفة النعمان. وتعد من المناطق العريقة في بغداد.

إذا كانوا ذكوراً، الحواجب مقطّبة والخطى سريعة بعض الشيء، لا يبتسمن ولا ترتفع أصواتهن، فإذا ارتفعت قيل لهن : ثكل .. ثكل!

مع هذا، ولكي لا أغمط رفيقتي الريفية حقّها، أستطيع القول إنَّ ذلك لا يعني مطلقاً أنها قاسية أو تفتقر للرقّة. كلا، إنها تنضح ترافةً، لكن ترافتها معجونة بخميرة شجن عتيق، ورقّتها مجبولة من ضيم شُجي. ضيمٌ خلّفته نظمٌ وأعرافٌ اجتماعية قاسية، فتحوّلت روح الأنثى معها إلى نهر رقراق من الدموع. اللهجة مكسورة أبداً ونبرات الصوت متقطعة كلّ وقت، تحفّهما ملامح حزن قديم يأبى الزوال.

أيُّ المرأتين أجمل يا ترى؟ طالما سألت نفسي وأنا أقارن بين المدينيات والريفيات. وفي كلِّ مرّة يتبادر السؤال إلى ذهني، أتذكّر تلك الكناية الشهيرة التي تطلق على الجنوبيات، أعني قولهم إنها «كاشان»، للدلالة على أن جمالها يزداد مع تقدمها في العمر، والكاشان نوعٌ من السجاد الإيراني يقال إنه يتألق كلما مرَّ عليه الزمن.

لن أحدّثكم عن حنيّتها العجيبة وتفانيها من أجل زوجها. فهي مستعدة للموت من أجله. كذلك لن أشير لطاعتها العمياء ورضاها بقسمتها معه، فهي لا تكاد تتزوج حتى تتحول لكائن آخر أشبه بـ«الفدائي» في معركة الحياة.

ما جرى أنَّ ملاحظاتي عن المرأة الريفية، الجنوبية خصوصا، استهوت زميلة أخرى في العمل ينبض فيها عرقٌ «بهادلي»[1]. فابتسمت وهي تستمع ثم انتعشت واعتدلت في جلستها وصارت تنظر من وراء نظارتها ولسان حالها يقول: جا شحسبالك!

أما البغدادية، فشأني معها مختلف، فبعد أن انتهى الحديث مع لأصدقاء خطوت نحوها وافتعلت حديثا كي أسمع بعض عباراتها التي عتدت. قلت لها : هاي ليش أنت ما مصادقتيني بالفيس بوك؟ فصاحت

---

1) البهادل :عشيرة جنوبية.

:عمت عيني إذا صُدُك، أنت أشو ماكو هالأيام يمعود؟ فضحكتُ وقلت لها متغزلاً: فدوه لهلرقة والترافه.. الله لا يحرمني منك يا جميلة الجميلات.

***

قلت لكم إنها حيرة ما بعدها حيرة، فأنا شخصياً أذوب في السمراوات، لكنني في الوقت عينه، لا أرى صبية بيضاء حتى أقول لها سرّاً: أبايعك على السمع والطاعة يا مولاتي. نعم، إن ذائقتي لتهوى الجمال كلّه حتى إنني قد أعجب بنساء في الستين من العمر في بعض الأحيان.

مع هذا، فإن الحيرة لا تنتهي، لا بالنسبة لي فقط، بل بالنسبة لكلّ الرجال، ومنهم أولئك الذين شملهم استفتاء عالمي أجرته مؤسسة كبيرة حول المفاضلة بين قصيرة القامة وطويلتها، وكانت النتيجة أن الرجال في العالم ما زالوا يفضلّون قصيرات القامة.

حين قرأت النتيجة ابتسمت، وأنا أتأمل زميلة لي أقصر من ليلة الصيف، ثم همست لنفسي : نعم، هو كذلك، نحن نفضلهن أقصر منّا رغم ما نعلنه من عشقنا للطويلات الرشيقات الباسقات. أي إننا، بحسب النتيجة، نحبهنَّ قصاراً في الباطن، بينما ترانا مترنمين في الظاهر بعشرات الكنايات والتشبيهات الممتدحة للطول الفارع.

رأيي أنهنَّ طالما كن كذلك، أي أقصر منا بشمرة عصا، كان ذلك أدعى لطمأنة رجولتنا، وهذا ما يقوله العلماء الذين أعلنوا النتيجة. إليكم هذا المثال: قبل أسابيع، كنت مع زوجتي في المسرح الوطني، وفي خضم زحام الدخول للقاعة، لمحت امرأة طويلة جداً، باسقة كنخلة، تمشي الهوينا بين الناس. فهمست في أذن أم العيال ـ شوفي ذيج البطلة! نظرتْ أم العيال لها وامتعضتْ، ثم قالت كعادتها : مزاعلتك.. روح لصاحبتك البطلة!

حين انتهت المسرحية، صادفت «البطلة» في البهو، فاقتربت منها

لأرى وجهها جيداً، والمفاجأة أن جمالها لم يثرني كطولها. لعلي انزعجت من ثقتها المفرطة بنفسها، ربما لكونها كانت المرأة الأطول في المكان، بل إنها بدت أطول من رجال كثيرين. المهم أن ما انتابني من شعور كان غريباً جداً، إذ بمجرد وقوفي قربها ازدريت نفسي، فهي بطولي تقريباً. وهنا استدرت وعدت فخوراً لزوجتي قائلا : همزين أم العيال مو بطولي.. وإلا لكنت تعقدت من حياتي!

لا تقلقوا رجاء، فهذا كله مجرد مزاح، لكن الأمر يحتمل بعض النقاش من قبيل أن عدم ميل الرجل لأن تكون المرأة أطول منه قد يشير ثقافياً لفكرة الانتقاص من رجولته كما قلنا وقالوا. ذلك أنّ رمزية الرجولة الكاملة ارتبطت لدينا بالضخامة والقوة البدنية، وهذا يعني بالضرورة أن تكون المرأة أقلّ ضخامة وطولاً لتجسيد صورة الأنثى. ولئن فضّلنا، نحن العرب، الطول للمرأة في كثير مما نرويه من شعر وأمثال وكنايات. إلّا أننا لا نميل لأن تكون مساويّة للرجل أو أطول منه. بل لعلنا نتندّر في حياتنا اليومية حين نشاهد امرأة أطول من زوجها، متخيلين، بسبب منظومتنا القيمية، أنها قد تكون أقوى منه شخصية، ذلك أن السيطرة ترتبط عندنا بقوة البدن لا العقل، وطول الجسد لا مطاولته.

لكن ماذا عن المرأة يا ترى؟ هل تراها تفضّل طويل القامة أم متوسطها أم قصيرها؟ أتذكر واحدة من جيراننا سُئلت يوماً عن طول حبيبها فقالت بفخر: لمن أسولف وياه تنكسر رقبتي. كانت الكناية بليغة جداً، والجواب يختصر رأي كثير من النسوة بمسألة الطول، أعني المعضلة التي جعلت من بعض الرجال معقّدين من الجهتين، قصرهم المفرط، من جهة، وطولهم الذي يكسر رقاب الناس، من جهة أخرى.

أحد زملائي في الإعدادية كان كذلك، كان أطول من رأيت في حياتي. جاءنا منقولاً من مدرسة أخرى فشرعنا، كالعادة، في «التحشيش» عليه بذريعة المزاح وهو ساكتٌ عنّا. وذات فرصة، في الحانوت المزدحم،

أمسكت السيجارة بيدي، وظللت أسأل عمن يورثها لي دون جدوى. وفي الأخير لاحظت أن أسامة كان يدخن في زاوية، فاقتربت منه وقلت له : ممكن تورثلي أسامة. فأجاب:لا ما أورث لك. فابتسمت وقلت له: ليش؟ فقال بهدوء مدمّر:لأن ما أرتاحلك وما أحبك! عمَّ هدوء غريب، احمرّ وجهي خجلاً ولم أجبه سوى بـ«شكرا». ثم خرجت وأنا أهمس لنفسي : من هاي الله غضب عليك وسواك أطول واحد بالمدرسة!

***

لطول المرأة جماليات خاصة، واكسسوارات معينة مثل الأحذية ذوات الكعب العالي. يتخطر لي، بهذا الصدد، تلك الالتماعات السوسيولوجية الفريدة التي كتبتها نازك الملائكة عن الكعب العالي قبل منتصف الخمسينات فأدهش. كانت كتبت المقالة في مجلة الآداب البيروتية قبل أن تعيد نشرها في كتاب «التجزيئية في المجتمع العربي»، وكانت آراؤها في الكعب العالي استمراراً لما عرف عن موقفها المتشدّد من الموضة واستخدام المكياج وأدوات الزينة.

نعم، فنازك تعتقد بأنّ التركيز على هذه الجماليات المزيّفة دليل على عبودية المرأة وليس العكس. لهذا عبّرت عن الموضوع بصراحة في مذكراتها «فصول من حياتي وسيرتي»[1].

تتوقف شاعرتنا مطوّلاً عند مفهوم التبرّج لتفكّكه متوصلة إلى أنه ليس شيئاً ظاهرياً منعزلاً عن عقل المرأة. كلّا، إن الأمر أعقد من هذا برأيها، فلكلّ «عمل يقوم به الإنسان آثار فكرية وروحيّة بعيدة المدى»[2]،

(1) هو كتيب صغير لم يطبع، لكن نازك الملائكة وزعته على بعض أصدقائها ودارسي حياتها وشعرها، ومنهم الدكتورة حياة شرارة التي ألفت كتاب «نازك الملائكة» وأخذت منه أجزاء كثيرة. ينظر: نازك الملائكة، د. حياة شرارة، منشورات المدى، دمشق، الطبعة الأولى، 1993 .

(2) التجزيئية في المجتمع العربي، ص 51.

ما يعني أن أعمالنا تؤثر في عقولنا وأرواحنا، وتعيد صياغتها. وانطلاقا من هذا، تصل الملائكة إلى نتيجة تفيد أن نوعا من الرؤى للذات تبدأ في التحكّم بقيم المرأة الجمالية، ما يعني أن «التأنّق يذلّ المرأة ويقتل كبرياءها»[1]. ومن أجل تفهّم هذا الإذلال بشكل جيّد، تؤسس الملائكة له بالقول إن الأناقة وحداثة الملابس، وترتيب التسريحة «يشعر المرأة بأنّ الجمال هو الشيء الذي ينقصها لا الشيء الذي تملكه، فإذا أرادت أن تكون جميلة وجب عليها أن تكافح في سبيل ذلك فتعمل ليل نهار في استكمال ذاتها الناقصة»[2].

أفكار نازك رائعة حقاً، وتشعر معها بأنها متحررة ومرهفة الحس تجاه ذاتها. تراها تغلّب العقل وتجهد لتعرية الأنساق الخفية التي تسيّر المرأة، فتبدو المساواة مع الرجل، بالنسبة إليها، أبعد وأعمق من مجرد الخروج للعمل أو السيطرة على ناصية الذات. تعني المساواة بالنسبة لها التحرر من نظرة الرجل البالية للمرأة، بما يقود لتحرير الأخيرة من الداخل، وأول خطوة لذلك تكمن في إعادة النظر بأدوات التجميل التي تقسر الأنثى ذاتها على التقيّد بها، لا لشيء سوى لإدامة الصورة السيئة المصنوعة عنها.

موضوعة انتعال الكعب العالي لا تخرج عن هذه الرؤية العميقة، «فكل امرأة سليمة لم تشوّه الأباطيل ذهنها تعترف بأن السير بهذه الكعوب عسير مزعج»[3]، فلماذا تبلغ عبودية الذهن ببعض النساء إلى الزعم بأن الكعب العالي أسهل في المشي عليهن من الكعب الواطئ؟ سؤال تمعن شاعرتنا العظيمة في تفكيكه من كلّ الوجوه لتقول أولاً إن تلك النساء

---

(1) المصدرالسابق نفسه.

(2) المصدرالسابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 54.

المستعبدات، قد أمتن إحساسهن الطبيعي من طول ما ألفن هذا القيد، أي الكعب العالي، وصرن يدافعن عنه «كما تدافع المرأة الصينية القديمة عن الأربطة الجارة التي يربطون بها قدمها لتبقى صغيرة. إن الأسر في هذه الحالة قد أصبح عادة، ولعل ذلك يشبه موقف ذلك العبد الذي تعلم أن يضربه سيده حتى إذا كف يوماً عن ضربه استاء وضاق وشعر بأنه ناقص، فالدفاع عن الكعب العالي من هذا الصنف»[1].

ليس هذا كل ما في وجهة نظر نازك، فهي تؤكد أنّ الكعب العالي يضفي التصنّع والتكلف على مشيّة المرأة «فتموت الروح الإنسانية الحرة التي خلقت لتكون كريمة منطلقة تفرض ذاتها على كلّ شيء، وانما سعادة العقل والروح في أن يكون الجسم حرّاً مرتاحاً غير ذليل»[2]. ثم تسأل سؤالاً جوهريا يقول: لماذا ينبغي أن تتصنّع المرأة في مشيتها؟ ثم تجيب أن تلك المشية فُهمت بوصفها مقياساً للجمال، ولذلك صارت نمطاً سائداً. ولكنه نمط شاذ وغير طبيعي، أمّا المقياس الطبيعي للجمال عندها فهو «انسجام أوضاع الجسم وحركاته مع وظائفه التي يؤديها، فالحركة الحرّة المنطلقة التي لا تتعب الجسم، وإنما تنسجم مع بنائه هي الحركة الجميلة دائماً»[3].

الحال أن هذا التقييد يحيل لمظهر من مظاهر عهد العبودية حيث «كانت مقاييس الجمال النسوي تؤدي جميعاً الى إبقاء المرأة مشلولة قاصرة اليد والعقل، وتلك هي العهود التي كان المثل الأعلى للمرأة فيها أن تكون مدللة ناعمة، تأكل وتنام الضحى، وإذا سارت سارت وئيداً تجرّ أذيالها الطويلة من البطر والفراغ»[4]. وتشير الملائكة الى أن وظيفة

(1) المصدرالسابق نفسه.
(2) المصدر نفسه .
(3) المصدر نفسه : 55 .
(4) المصدر السابق : 57 .

الذيول هي ذاتها وظيفة الكعب العالي، فهما، الإثنان، يعرقلان السير ويجعلان الأنثى وئيدة كسولة ما يعني توفرها على معيار الجمال[1].

وفي الأخير، لا تنسى نازك الإشارة إلى أن «طائفة من النساء يلبسن الكعب العالي لأنهنّ قصيرات القامة، فيحاولن بالكعب أن يتطاولن لعلهن يساوين الطوال والطويلات». وعندئذ تحتمل المرأة الألم لترتفع على أطراف أصابعها، تراها تتكلف لتتطاول، «فتشعر بالهوان وازدراء النفس من دون أن تدرك شعورها أو تشخصه». وفي الأخير تنتهي إلى الخلاصة الحزينة وهي أن «احتقار الذات في هذه الحالة غير واع، وهو ينزل بشخصية الفتاة الضرر من دون أن تدري»[2].

وإذ تتحدث نازك عن تجربتها مع الأحذية تقول أنها لم تستطع احتمال الكعب العالي، «والمرات القليلة التي أرغمت فيها على انتعاله كانت أتعس أوقات عمري، وقد شعرت خلالها بازدراء فكري لنفسي وحنق غاضب على الذين وضعوا للمرأة هذه العبودية المرهقة»[3].

***

موضوعات مثل انتعال الكعب العالي وجرّ الذيول وتصنّع المرأة الوهن والرقّة والكسل، تنتمي كلّها إلى لغة الجسد التي أصبحت علماً قائماً بذاته. ويجدر بنا التفكير، بهذا الخصوص، في أن الأمر يشمل كلّ الإكسسوارات المكمّلة لشخصية الأنثى بما في ذلك طريقة كلامها ونبرة صوتها، ويصل الأمر للحقيبة التي تحملها والعباءة التي تضعها على جسدها، وإلخ.

تبدو كل تلك الإكسسوارات امتداداً لجسد المرأة وعناصر من قاموس لغته التي تتفاوت من مجتمع لآخر. هذا ليس رأيي بالتأكيد،

---

(1) المصدر السابق: 57.
(2) المصدر السابق نفسه: 58.
(3) المصدر السابق: 55 .

إنما يعود لبعض فرضيات علماء لغة الجسد المستمدَّة في معظمها من السيكولوجيا ونظريات الثقافة بمفهومها الانثروبولوجي.

يقول هؤلاء العلماء، مثلاً، إنّ الإنسان كائن تواصلي، ويستحيل عليه إيقاف إشاراته للآخرين بوعي ومن دون وعي. وبما أن اللغة محكومة بقيم تفرضها منظومة أخلاقية وثقافية معقّدة ويصعب معها التعبير بشكل علني عن بعض أفكارنا ومواقفنا، فإنه يحدث غالباً أن يقوم الجسد بفضحنا من حيث لا نعلم. ترانا مثلاً نكذب أو نواري ما نفكر به مماشاة لتلك المنظومة الزاخرة بالممنوعات والتابوات، لكن لا وعينا العميق، ونحن نفعل ذلك، يرفض ذلك الكذب ويعلن عن رفضه بطريقة لغة الجسد، كأن نحك أنفنا أثناء الحديث أو ندير أعيننا عمن يحاورنا أو نطقطق أصابعنا أو نضع رجلاً على رجل أو نمسّد ذقننا، وإلخ[1].

يزعم هؤلاء الباحثون أنه ما من حركة تندّ عنا لا تملك دلالة بحد ذاتها، فهي، بهذا الفهم، رسالة إشارية تحتاج من يلتقطها ويفسِّرها وفق قاموس وضعوه بعد دراسات مستفيضة، قاموس يبدو في جانب منه عالمياً لكنه يحتمل الإضافة والتنويع بما يناسب الثقافات المعنية، بل إنه يشبه، إلى حدٍّ ما، قاموس تفسير الأحلام من ناحية أنه تأويلي ولا يمكن التحقق من صدقه عن طريق التجريب العلمي.

وفق هذا القاموس حاول الباحثون تفسير كل حركة من حركات الإنسان المرافقة لتواصله مع الآخرين بما تدلّ عليها، وتشمل جميع أجزاء جسده من أخمص القدمين إلى أعلى الرأس. طريقة الحديث، إشارات الوجه، وضعيات الجلوس والوقوف، وإلى آخره.

حين نستمع لمتحدث مثلاً ثم نشعر بأنه يكذب علينا، قد يسارع بعضنا إلى وضع يده على أذنه، أو أن يحكّها حكّة خفيفة، وهذا يعني

(1) المرجع الأكيد في لغة الجسد، آلان وباربارا بييز، مكتبة جرير، ص 10 و23 و28 .

بلغة الجسد أن أذننا ترفض تصديق ما يقال[1]. كذلك حين يهاجمنا أحدهم بحضورنا، قد نسارع إلى بضع حركات تناسب شخصيتنا. فإن كنّا شرسين، سارعنا إلى المباعدة بين سيقاننا لتسريب إشارة استعراض لفحولتنا[2]. وإن كنّا مسالمين، وضعنا أكفّنا على أفواهنا قائلين بلغة الجسد لألسنتنا: لا تردّي وتصير مشكلة. أما إذا كنّا «جبناء» فقد ننكمش في جلستنا، ونلملم أنفسنا وكأننا نحاول درأ خطر وشيك.

ثمة عشرات بل مئات الأمثلة الأخرى التي يضيق المجال بذكرها. وكلّها تسرّب الطرق الرمزية التي يعبّر بها الجسد عمّا تعجز اللغة عن البوح به. إمّا بسبب محظورات أخلاقية أو ممنوعات ثقافية أو دينية.

هنا، عليناالتنبيه إلى أنّ حركات المرأة وإكسسواراتها ترتبط بثقافتنا الشرقية المليئة بالمحظورات، وهي تختلف اختلافاً جذرياً عن لغة جسد المرأة الأوروبية المتحررة. لا أعني تلك الحركات المشتركة بين كل الشعوب، القائمة على الاختلاف في الجنس، والتي يزعم الباحثون أنها شظايا متبقّية من مرحلة «الحيوانية» التي مررنا بها من قبيل طرق الإغراء وإظهار التحبب للجنس الآخر. بل أعني اللغة الجسدية الخاصة التي تتميز بها الأنثى الشرقية، المحيلة لثقافتنا والمنعكسة عن رؤيتنا لأنفسنا وللآخرين.

***

إذا توقفنا أمام الحقائب النسوية مثلاً، فسوف نجد أنها تزخر بالرمزية وتحيل على الفور للذاكرة الاجتماعية. بل إن علماء النفس يعدون الحقيبة امتداداً لجسد المرأة وخزانة لأسرارها[3]. وإذ أتحدث عن الحقيبة فإنني أعني كل أنواعها بما في ذلك الجزدان الصغير الذي كانت تحمله أمهاتنا في حلّهنّ وترحالهنَّ.

(1) المصدر السابق، ص 152.
(2) المصدر السابق، 212 و242.
(3) المصدر السابق، ص 278.

قدر تعلّق الأمر بذلك الجزدان، فإنّه ظهر كوريث للصرة الصغيرة التي كانت تعلقها جداتنا في رقابهن، وعادة ما تكون بلون أخضر رائع يثير الاستبشار والارتياح في النفس كونه يرمز لنماء وخصب ورثناهما منذ أقدم الحقب. أقول إنه لكذلك رغم أنه قد لا يحوي سوى دراهم معدودات لا ترى نور الشمس إلّا عند «الشديد الأوي» كما يقول المصريون.

ظهر الجزدان لاحقاً، وأظن أن تاريخه لا يعود لأكثر من خمسة عقود، ووظيفته أن يكون «بنكاً» منزلياً صغيراً مفتاحه بيد الوالدة. وعادة ما تحمله الأخيرة في مشاويرها بوصفه إكسسواراً لا غنى عنه. يتخطّر ذلك في ذهني الآن وأنا أتأمل دلالات الجزدان والحقيبة كما يخبرنا المختصون بلغة الجسد. تراهم يقولون مثلا إنَّه يمكن للرجل معرفة موقف أيّ انثى منه من خلال موقفها من حقيبتها. جرّب مثلاً أن تمدّ يدك إلى حقيبة فتاة تستهويك وسترى؛ إن أقرّت الصبية فعلتك و«سوّت نفسها ما تدري»، أو طلبت منك أن تناولها شيئاً ما منها، فمعنى ذلك أنك تستهويها أيضاً، ولا مانع عندها من فتح خزانة أسرارها أمامك. أمّا إذا امتعضتْ وسحبتْ حقيبتها من قربك، فذلك يشير إلى أنها تسد الباب بوجهك وتقول لك رمزيا : اعرف حدودك رجاءً.

هم يقولون أيضاً إن المرأة التي تبالغ في صيانة حقيبتها، وتحكم إغلاقها وإبقائها لصقها، قد تكون من النوع المتحفظ شديد الكتمان، وعادة ما يرتبط ذلك بكل ملامح شخصيتها بما في ذلك كونها ثرثارة أو صموتاً. صاحبة الحقيبة المفتوحة، المنسيّة، المبذولة لكل من هبَّ ودب، ربما تكون ثرثارة ولا أسرار لديها، في وقت تكون صاحبة الحقيبة المغلقة دائماً كتومة و«تشتري ما تبيع».

عدا ذلك، تعكس الحاجيات التي تضعها المرأة في حقيبتها مدى اهتمامها بمظهرها وجمالها، فالمهتمة لن تنسى وضع علبة مكياجها

في الحقيبة ومعها مرآة صغيرة، وقد يصل الأمر لحمل «الأساس»، أي «الكريما» المبيّضة للوجه. وفي الفترة الأخيرة بتّ ألحظ بعض النسوة والصبايا يستخدمن الهواتف النقالة الحديثة في التأكد من أن كل شيء على ما يرام. تخرج الفتاة تلفونها من الحقيبة ثم تفتح الكاميرا وتنظر لوجهها معدلة هذه الجزئية أو تلك.

كانت إحدى زميلاتي في الكلية غاية في الحسن، لكنها مع ذلك تكرر الاستئذان منا في كل فرصة بين محاضرتين، ثم تذهب لمكان ما. وإذ تأتي ألاحظ أن شيئاً ما قد اختلف فيها. لعل وسواساً ما يعذبها في أن يكون شكلها قد تبدّل بسبب التعب. إنه وسواس العصر في رأيي وتشترك به نسوة كثيرات في زمننا، وهو قد يشير ثقافياً لما يمكن اعتباره انفجاراً في جماليات الجسد وطرائق تجميله الصناعية، وهذه الطرائق باتت تعمّ العالم كلّه حتى إنها صارت استثماراً تصرف فيه مليارات الدولارات. لا أعني الـ«خبطات» العجيبة التي تشيع الآن لتبييض البشرة ولا «العدسات اللاصقة» فقط، بل أقصد مواد لا حصر لها لتنقية المسامات وفتحها وإزالة الشعر وغير ذلك مما يؤرق نساء هذا العصر.

الطريف أنّ كثيراً من هذه الأدوات تختبئ في الحقائب النسوية المنتفخة، لكننا عموماً لا نراها إلّا وهي شغالة فعّالة في الحمامات، أو في الزوايا غير المرئية.

على أنّ لغة الجسد لا تقف عند هذا، فثمة الكثير مما يندرج في قاموس هذه اللغة، وأنا عازم على التطرق له، ولكن ليس قبل استكمال أفكاري حول المفاضلة بين النساء في الثقافة الاجتماعية، وما يرتبط بها من أنساق تختلف من زمن لآخر ومن مكان لمكان.

***

في ما يتعلق بتبدّل الصورة ـ المثال للمرأة الأنثى، ثمّة ما هو متغيّر دائما في كلّ فترة تاريخية. الأميركيون في الخمسينات مثلاً عشقوا

مارلين مونرو وعدوها مثالاً للمرأة المثيرة. كذلك فعل الأوروبيون في الستينات مع صوفيا لورين، وفي السبعينيات مع بريجيت باردو. وفي الثمانينات، عشق العالم كلّه صوفي مارسو الفرنسية، الرشيقة الشبيهة بـ«شطب الريحان». ومع هذا، لم تشغفنا، نحن جيل التسعينات، الأخيرة كما فعلت المصرية «هياتم»، الممثلة المثيرة، فهي تتوفر على خصائص شكليّة ضغطت علينا ضغطاً رهيباً بوصفها خصائص مثالية لجمال الأنثى: بياض متوهج، وامتلاء يسيل اللعاب، عينان فاحمتان، وفم مرسوم بدقّة.

كانت «هياتم»، مثالاً لشكل المرأة الانموذجية. كنا «نصخّن» حين تكشف صاحبتنا عن ربع ساقها و«تتمقلج» بطريقة المصريات. أتذكّر لها مشهداً مع نور الشريف في فيلم «سوّاق الاتوبيس» أو غيره، يدخل الشريف الشقة في الوقت الذي يفترض به أن يكون في العمل فتسأله: ايه اللي جابك ..ما لقيت لكش ركوبه؟ ومع الكلمات الأخيرة تضحك وتهز صدرها.

أتذكر في الثمانينات أيضاً أن الجنود كانوا يدخلون الى دور السينما ظهراً، إمّا هرباً من الحر أو لرؤية هياتم رغم أنها لم تكن في يوم بطلة أولى في أي فيلم تشارك به، لكن توفّرها على الخصائص التي تحدثت عنها آنفاً هو الذي أعطاها كل تلك الشهرة العريضة.

الحق أن مسألة الغرام الغرائزي بـ«هياتم» تعود، بالنسبة للعراقيين، الى نمط من الذائقة الاجتماعية، فنحن عموماً نفضّل ذوات الأجساد الممتلئة على ألّا يصل الأمر إلى سمنة مزعجة. ومع الامتلاء، نرغب أن تكون المرأة بيضاء على ألّا يترافق ذلك مع صفرة توحي بالمرض والخبث. ومن المستحسن أن يتركز الامتلاء في أجزاء معينة من الجسد، هي الأطراف، فضلاً عما يسميها يوسف الصائغ «التفاحات الاربع»، وأهم هذه التفاحات هي الصدر «التقدمي» النافر، المتكبر والمتعجرف،

ثم تأتي الساقان اللتان تتوهجان بترف حتى إنهما كادا أن يسيلان إلى الأرض من فرط الميوعة والخدر.

لكن ذلك كله لن يكون ذا شأن إذا ما افتقدت المرأة الأنوثة. وإنني أتذكر إحدى زميلاتي في كلية اللغات الآن وأضحك، كانت أجمل من هياتم بآلاف المرات، «عينان زرقاوان ينعس فيها لون الغدير»، وشعر ذهبي مع قامة فارعة ممتلئة، لكن تلك الحسناء كانت لا تختلف عن أي «ذكر» في طريقة كلامها وانفعالاتها. تتخطر لي الآن تلك اللحظة الغريبة التي جمعتني بها مصادفة فأعجب، وقفنا لنتحدث في شأن، فخيّل إليَّ أنني أتحدث الى صديق «خشن» وليس إلى أنثى. على العكس تماماً، كنت لا أصبر مع واحدة من صديقاتي اللواتي زاملنني آنذاك، فهي رغم «جهرتها» التي لا تسر صديقاً ولا عدواً كانت ذات غنج رهيب، بل كانت شعلة من الأنوثة.

الممثلات اللواتي يقاربن هياتم في الأنوثة كثيرات في الواقع، فثمة سهير رمزي الفاتنة التي لا تزال كذلك رغم غزو السنين، وهناك ليلى علوي التي كلما مرّ عليها الوقت ازدادت أنوثة وروعة. وغير بعيد عن هاتين، ثمة آثار الحكيم التي كنت أعشقها عشق المخابيل.

وفي السنين الأخيرة طلعت علينا من بلاد الشام مصائب يشيب لها الولدان خصوصاً مع الجيل الجديد من ممثلات ومطربات لا أتذكر أسماءهن للأسف، لكنني مع هذا أشعر بالغضب حين أراهن يتقلبن في «الكليبات» تقلب العفاريت. ولكم أن تنظروا الى ميريام فارس لتتأكدوا، فهي واحدة من جنيات لبنان الجديدات.

ولكي لا ألام واتهم بأنني غير منحاز لنساء بلدي أقول إن العراقيات جميعاً جميلات ورائعات والأنوثة عندهن «خط أحمر»، وتتبدى خصوصا اثناء العراك مع الأزواج حين تتحول وجوههن الى وجوه رجال شرطة من العهد البائد. أجل، العراقيات أناث، ولكنهن، للأسف،

يفضلن «التمن» و«المرق» والثريد، ويكثرن من السمن في البيض، ولا يعترفن بشيء اسمه «النوم من دون عشاء». وفي الأمثال نقول لمن تدردم وتوجع الرأس بـالمناكدة: جنهه عجوز ماكول عشاها!

الاستثناءات موجودة بالتأكيد، ولو لم تكن الاستثناءات موجودة لمتنا من القهر ونحن نقلّب القنوات الفضائية بحثاً عن هياتم ومايا نصري وإليسا ونانسي عجرم رغم أن الأخيرة لا تعجبني لأنها «معصعصة» وساقيها مثل محاريث التنور. هل تقارنونها ـ مثلاً ـ بهند طالب، ساحرة الساحرات، أم بهند كامل التي دخلت ذات مرة الى المسرح الوطني وكانت ترتدي السواد، فخُيّل إلي أن عيون النظارة تكاد تخرج من المحاجر لتلمّ بجمالها؟ العراقيات أجمل وسيبقين كذلك إلى أن يأخذ الله أمانته فنستبدلهن بالحوريات في جنات عدن التي وعِدنا بها.

هناك ربما نجد «هياتم» مستنسخة بآلاف النسخ، ولكن بهيئتها الثمانينية، لا هذه التي طالعتنا بها في «زهرة وأزواجها الخمسة» ..قولوا آمين يا رب العالمين.

***

لعل موضوع «هياتم» والتغنّي بجمالها سيثير انتباه البعض، ربما سينعت هذا البعض ذوقي بـ«المعيدي» كوني أصرّح بتفضيلي الممتلئات على النحيلات. ورغم اعتراضي الجوهري على هذه الطريقة في تحقير أذواق بعض الشرائح بوصفها شرائح «بربرية»، إلّا أن المسألة تحتاج وقفة سريعة ذات طابع ثقافي بعيد عن السخرية.

لأقل أولاً إنّ ذائقة المعيدي«المتدنيّة» هذه هي السائدة منذ آلاف السنين في الشرق، والدليل هو الأدب العربي القديم والحديث، وكذلك الأدب الشعبي، فقد عبّر العربي في الشعر والنثر عن ميله إلى بعض الخصائص الشكلية كالامتلاء والبياض ودقّة الأنف وسعة العيون وكثافة الشعر وضمور البطن. وهو ما نلحظه في خزانتنا من التراث الشعبي أيضاً: العين ساعة والخشم دلاعة.

رأيي أنّ هذه الخصائص قد تكون مستلهمة من أشكال الحيوانات التي عاشرها الإنسان العربي في الصحراء كالخيول والضباء والبقر الوحشي والأباعر وغيرها. وما يلاحظ، بهذا الصدد، ان كل هذه الصفات تدور حول مركز ذي ثلاث ركائز وهي الامتلاء والبياض والطول.

أمّا الامتلاء بالشحم واللحم، فمأخوذ من رفقة العربي مع حيوانه الأليف، إذ على خصائص هذا الأخير تدور حياة البدو؛ إن كان ممتلئاً بالشحم واللحم زاخراً باللبن، كان ذلك أدعى للاطمئنان والأمان. أما إذا كان هزيلاً شحيح اللبن، فكان ذلك أدعى للقلق. من هنا تكوّنت تراتبية مقدسة في منظومة القيم العربية:الامتلاء خير وجمال وغنى، والنحافة شر وقبح وفقر.

أحد الباحثين يعتقد أن هناك سيكولوجية اجتماعية للأرداف باعتبارها تتمتع في الغالب بحظوة كبرى، «فالاستدارة الفخمة تمنح المتعة للعين إذ هي مقدمة لامتلاك الجسد المرغوب فيه امتلاكاً خلال العملية الجنسية»[1]. إلى جانب هذا، هناك محور سوسيولوجي مهم أنتج لنا تراتبية أخرى: كلما كان المرء ممتلئ الجسم، دلّ ذلك على وضع طبقي شريف ورفيع، والعكس صحيح، كلما هزل الجسم دلّ ذلك على وضع طبقي وضيع. إقرأ المدونات العربية القديمة، ولاحظ ذلك التركيز على هذه التفاصيل كونها إشارة لمنحدر المرء. فعلية القوم وكبراؤهم يتّصفون دائماً بعبارات كهذه: بائن الطول، آدم طوال، مفتول العضل، ضخم الشاربين، أبيض مشرئب بحمرة، حسن الوجه، مشرق الثنايا، والى آخر الخصائص الشكلية «الرفيعة».

الركيزتان الأخريان، البياض والطول، مستلهمتان أيضاً من تراتبية مشابهة إذ إن الطويل أرفع من القصير، والأبيض أشرف من الأسود،

(1) ينظر، مجلة «الكرمل» العدد، 54، 1998، ص 112.

إلّا في لون الشعر الذي يظهر حسن البياض بحسب رأي صاحب دعد: ضدان لما استجمعا حَسُنا.. والضد يظهر حسنه الضدُ.

واقع الأمر أن العرب تتبعوا كلّ صغيرة وكبيرة في جسد المرأة، ففرّقوا هذه عن تلك بحسب اختلافهن في الخصائص. السمينة الممتلئة الذراعين والساقين اسموها «خدبجة» (تارسة)، وأطلقوا مفردة «البرمادة» على التي تختض من سمنها، و«الوهنانة» على التي يصيبها الفتور عند القيام لامتلائها، و«الفرعاء» على كثيفة الشعر، و«الهيفاء» على ضامرة البطن، و«الرقراقة» هي التي كأن الماء يجري في وجهها، و«العطبولة» هي طويلة العنق.

وبحسب فريد الزاهي، فإن الأنموذج الجمالي العربي خضع للتغيّر الجزئي تبعاً لتطور المعارف والبناء الاجتماعي والحضاري والهجانة العرقية والثقافية التي ساهمت في تشكيل تصورات جديدة للجسد والعلاقات الانسانية. فبعد أن كان عرب الجاهلية والعصور الإسلامية الأولى، يفضّلون الفخمة من النساء، ويشبهون المرأة الفخمة بحيوان ذي ست قوائم، غدوا يفضّلون الرشيقة المجدولة، ويشبهونها بعود البان[1]. كان حدث ذلك في عصر التمدّن العباسي إلى درجة أنه حين صرّح أحدهم بمحبته للمرأة الضخمة قالوا له إن «أكثر البصراء بجواهر النساء الذين هم جهابذة هذا الأمر يقدّمون المجدولة، فهي تكون في منزلة بين السمينة والممشوقة مع جودة القد وحسن الخرط، ولا بد أن تكون كاسية العظام، وإنما يريدون بقولهم مجدولة جدولة العصب وقلة الاسترخاء، وأن تكون سليمة من الزوائد والفضول»[2].

وبذا تمّ التخلي نسبياً عن الضخامة و«البهنكة»، مع احترام الاعتدال في القد «بحيث تظل المرأة محافظة على بعض من بدانتها خاصة في

(1) المصدر السابق نفسه ص 110.
(2) المصدر السابق نفسه ص 110.

العجيزة والأرداف»[1]. والطريف أنّ هذا التطور لم يكن خاصّاً بالمجتمع العربي الإسلامي، فقد عرفته أوروبا أيضاً إذ «كانت تتطلب من المرأة أن تكون فخمة سمينة تتغذى بكل ما يمكن أن يزيد من وزنها وصورتها»[2].

لدى نوربرت إلياس رؤية متكاملة حول التغييرات التي طرأت على أنثروبولوجيا الجسد في الثقافة الأوروبية. فهو يرى أنّ تحولاً قد حدث في التعبيرات الجسدية والعاطفية نتيجة عمليات تحضّر طويلة الأمد مرَّ بها الفرد والمجتمع. ويرى أنه تمّت فردنة الجسد المتحضّر في المجتمعات الغربية الحديثة عبر عزل الأجساد عن بيئتها الطبيعية والاجتماعية، وتنمية قابليتها المتحضرة وعقلنتها لنفسها وممارسة درجة عالية من الضبط على مشاعرها[3].

ويقابل إلياس بين الجسد المتحضّر والجسد غير المتحضّر الذي كان موجوداً في العصور المبكرة، إذ كان الجسد القديم يعبّر بشكل مباشر عن عواطفه، ويعمل على إشباع رغباته الجسدية دون قيود أو اعتبار لرفاهية الآخرين[4]. ويعتقد هذا المفكر بأن بنية الجسد في بداية القرون الوسطى كانت متقلّبة وسريعة الاستثارة، وكان السلوك غير متوقع ومتأرجحاً بين النقيضين، والعلّة في ذلك أن «الحياة كانت قصيرة والغذاء غير متوفر غالباً»[5]. ثم حدث أن تحضر الجسد مع بداية حقبة التمدن ووضع القوانين الحامية للأجساد. فكان أن شرع الجسد بترشيق رغباته وتهذيبها وبات جسداً فردانياً متعقلاً يهتم بنفسه ويضع لها معايير جمال حداثية سمتها الرشاقة لا الامتلاء.

(1) المصدر السابق نفسه ص 110.
(2) المصدر السابق نفسه ص 110.
(3) الجسد والنظرية الاجتماعية، كرس شلنج، ترجمة منى البحر ونجيب الحصاوي، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 2009، ص 200.
(4) المصدرالسابق نفسه،
(5) المصدر السابق نفسه، ص 204.

بالعودة لتفضيل العرب الجسد المكتنز، فإنَّ ذلك مبثوث في أدبياتهم شعرا ونثرا فـ«المعصمان، فما يرى لهما.. من نعمة وبضاضة زند، وبخصرها هيف يزينه..فإذا تنوء يكاد ينقد، فإذا طعنت، طعنت في لبدٍ.. وإذا نزعت يكاد ينسد».

وفي النثر، تكون المرأة أنموذجية في الجمال إذا حققت تلك المعايير التي ترد على لسان الغطفاني الذي سأله عبدالملك بن مروان عن أجمل النساء. لقد قال الغطفاني أنّ أفضل النساء يجب أن تكون: «مملوءة الساقين، جمّاء الركبتين، (غير بارزة العظمين) لقّاء الفخذين، مقرمدة الرفعين(أصلي الفخذين) ناعمة الإليتين، منيفة المأكمتين (عظيمة ملاقي العجز)، فعمة العضدين(ممتلئة) فخمة الذراعين»[1].

الحال أن معيار الامتلاء هذا لا يزال فعالاً رغم أنف الجميع: ترى الأم تنظر الى ابنتها بحسرة ثم تقول دفاعاً عن جمال لم يحن أوانه : بس تسمن تصير تخبل!

ولكي أكون أميناً لذاكرتي وذاكرتكم سأعود الى الثمانينات حين شاع في العراق نوع من الدواء الناجع للهزال يدعى «الدكسن»، وكان ذلك الدواء ينفخ الجسد فيصير مثل «النفاش» حتى اذا أمسكته اتضح أنه سمن «فاشوشي». كانت السخرية من تلك المهووسات باللحم والشحم تختصر بالوصف الذي أطلق عليهن : خل تولي ام الدكسن!

هذه الأيام اختلف الأمر، بدل «الدكسن» بدأت الفتيات يلهثن خلف أنظمة الحمية، والسبب عائد الى ولوجنا عصر العولمة و«كوزموليتية» المعايير حيث تسود في العالم المتحضر معايير حديثة للجمال أهمها الرشاقة.

لكن اطمئنوا فحتى اللواتي يرشقن أنفسهن يحاذرن دائماً من الوصول الى حافة الهاوية. بل يمكن أن يتراجعن فوراً إذا ما جوبهن

---

(1) ينظر، الكرمل، مصدر سابق، ص 108.

بهذه الملاحظة المدمرة: هاي شبيج .. أشو متغيره .. يمعوده ضعفانه .. حرامات جنتي تخبلين!

***

ثمة، في الواقع، قرينة مهمة تؤكد المصدر اللاواعي لتفضيل العربي خصيصة «السمن» والامتلاء في الجسد الأنثوي، وهو إن المرأة تبدو في النصوص أكثر من كونها مجرد جسد جميل، إنما تظهر مثل وليمة دسمة يتشوّق لها رجل صياد أمضّه الجوع.

في مبحث أكاديمي كنت كتبته عن حسين مردان، لاحظت سيادة هذا النسق في مقالاته، واسميته نسق الفحل الصياد. ففي خلال رحلاته وجولاته التي تبدو شبيهة بجولات الفارس المتصعلك، كان مردان يركّز على المرأة بوصفها وليمة، ويكاد يتعامل معها بهذه الرؤية إلى درجة أنّه يتخيلها أحياناً مفعمة بالهيل والفستق مثل أي صحن «برياني»، فيقول: «يا لعذابي فيك أيتها المرأة المفعمة بالفستق والهيل»[1]. وفي مقالة أخرى يقدّم مقاربة بين الأنثى والحمامة فيقول: «أنا أحتقر نشر الشباك في طريق الحمامة، إنّه يطلب مني أن أقوم بهجوم مباغت لاحتلال موقع يصلح للمفاوضة والاتفاق ولكني رجل سلم حتى مع المرأة»[2].

والطريف حقّاً أنه يعلن عن منظوره هذا بشكل لا مراء فيه، قائلاً عن الأنثى إنه صار خبيراً بلحمها وعظمها كما لو كان قصّاباً أو جراحاً: «لقد تعمقت في دراستي لها لحماً وعظاماً حتى اكتشفت روعة التكوين وهمت به.. ولكني لا أستطيع أن ابتكر معادلة مضبوطة بين عبادتي لروحها وبين حبي لها كمجموعة أعضاء جميلة، وهذا التناقض هو مصدر حيرتي»[3].

---

(1) الأزهار تورق داخل العاصفة، حسين مردان، كتاب الجماهير، الطبعة الأولى، بغداد، 1970، ص82 .

(2) المصدر السابق، ص 49.

(3) المصدر السابق نفسه.

ترجمة ذلك أن العربي حسيّ، ويتعامل مع الجسد ككتلة من اللحم. وهذا النسق الصحراوي قديم، لكنه نجح في عبور الأزمنة حتى وصل إلينا، فانبثَّ في جمالياتنا ولغتنا، سواء في اللغة الأدبية «الرفيعة»، أم في التراث الشعبي. هذا ابن تلك، ولا يوجد أي فرق نسقي بينهما، وأفضل قرينة على هذا هو نظرة العربي للنهدين. فهناك نظرة ثابتة تتجه لهما بوصفهما فاكهة محرمة يفترض الاستماتة من أجل الوصول إليها.

يتحوّل النهد عند شاعر النايل إلى بيضة طائر حجل فيقول: جل جلاله الباري يا عز وجل.. هالصاغ انهود ازغيره مثل بيض الحجل. إنه مأكول ومشروب، ويتطلب الوصول إليه مغامرة لا يقدم عليها سوى الشجعان:

من يوم ربي خلكني هيج عيون ما شايف
بيدي لزمت النهد أمأمن ولا خايف.

فالفتى هنا، لا يهمه ما يجري له من مخاطر طالما هو جائع للجسد ويريد التهامه: اسمج (عيده) على عيد الله الجبير
انطيني من انهيدج حبّه تاشوف شيصير[1].

ثمة توحّد في النظرة النسقية للجسد عند الجميع. فالنهد المأكول الشبيه ببيضة الحجل قد تُستعار له فاكهة الرمان، وهي استعارة شائعة لدى الفلاحين العراقي والصعيدي. يقول الأخير: «يامه يا الرمان، مال عليه مال»، أو «يا زارعه الرمان عل السواجي، رمانك المرّ اللي ما يناجي»[2].

يقول الأبنودي مفسراً البيت الأخير إن الفلاح المصري يقول للبنت إن «رمانها مزروع على السواقي، رمان طايب نضر ناضج، لا ينقصه شمس ولا ماء ولا أرض عفية»[3]. لكن بين الفتى ورمان الصبايا خرط

---

(1) الحبّه: القبلة. والعيد الكبير هو عيد الأضحى.
(2) ينظر: أيامي الحلوة، ص 199.
(3) المصدر السابق، ص 200.

القتاد و«حد السيف والموت»، ذلك أن الصدر عامر بالرمّان الناضج، «لكنه رمان محرّم عليه، رمان مرّ، لا يمكن تذوقه لشدة مرارته»[1].

الخلاصة أنّ النهد، بوصفه كناية عن جسد الأنثى، يعرض بوصفه مأكولاً ومشروباً، ويرسم وكأنه سيد الجسد ومنتهى مطلب الذكور. إنه تاجٌ على صدر الصبية، متى كبر وتدوّر، فرحت به صاحبته، ثم قالت بلسان داخل حسن:

يـا يـوم كلـي لأبويـه، آنـي اسـتحي منـه
زمّـن نهـود الصـدر والثـوب شـكنه!

وهو عين ما تقوله البنت المصرية في أغنية ريفية تنشد في ليلة الحنّة. يذكر ذلك الأنثروبولوجي عبدالحميد حوّاس في دراسة رائعة، فيقول إن البنات هناك يتغنين عادة في ليلة الحنة :

يا ليل يا عيني، البنت قالت لأبوها،
ولا اختشت منه..توب الحيا داب ـ يابه والنهد بان منه...
إذا كنت خايف عله عرضك ـ يابه ـ وهاتلمه
أدي بنتك للي عينها منه [2].

***

هنا، تبدو العودة للتفكّر بلغة الجسد مبررة، طالما وصلنا للفاكهة المحرمة النافرة التي تمزّق فتحة الثوب من فرط شراستها. وثمّة من الأمثال ما يحاكي هذه الفعالية الإنسانية ويصيب بعض مفرادت قاموس مجتمعاتنا. لدى البغداديين مثل رائع يقول: اللاش يتكبّع والزين يتدلع، وهو مثل يعكس عظيم احتفاء العراقيين بالجمال، وميل المرأة لإظهار محاسنها رغم كل القيود المفروضة.

---

(1) المصدرالسابق نفسه.
(2) ينظر: العريس ملكاً، مقالة، عبد الحميد حواس، مجلة التراث الشعبي، العدد 6، السنة 8، 1977، ص 30.

إن الأمر مع المرأة ليبدو دائماً وكأنه معركة تستنفر القدرات اللغوية والإشارية. ولدى البنت، هنا، نافذة صغيرة اسمها «الدلع» تقع في منطقة الصدر، نافذة تحاول من خلالها فسح المجال لنهدها أن يطلّ على الحياة ويشاكس محبّيه. هذه الفتحة يسمونها الزيج أيضاً، ومن ذلك صرخة ياس خضر الشهيرة: الهدل آخ الهدل، ومنين أجيب أزرار للزيجه هدل.

مصدر مفردة الدلع هو إخراج اللسان إلى الأمام، والعرب تقول عن الكلب أنه قد أَدْلَع لسانه من العَطَش. ويسمون الناقة «الدلوع» إذا تقدمت الإبل. صاحبنا ابن منظور قال أيضاً إن «الدّلاّع: ضرب من مَحار البحر»[1]. ومنه أخذنا مفردة «الدلاّعة» التي هي أشبه بالأيقونة الصغيرة التي يشبه بها الأنف الجميل: العين ساعه والخشم دلاعه. أما أَبو عمرو بن العلاء فيقول إن «الدَّوْلَعةُ» صدفة إذا أَصابتها النار خرج منها كهيئة الظُّفُر، فيُسْتَلُّ قدرَ إصبَع، وهذا هو الأَظْفار الذي في القُسْط»، أي الميزان[2]. ومن هذا المصدر ربما أخذ الشاميون والمصريون نعت «الدلوعة» للصبية الجميلة الترفة إذ تخيلوها كمحارة بحرية أو كالظفر الذي في الميزان. بل إنهم أخذوا منه الفعل: يتلدع، أي يغوي بدلال وغنج مبرزاً صدره، فأتحاً بعض زيجه بحيث يظهر ما خبأه الثوب من جمال في الجسد الإنساني.

ومع التدلع، هناك مفردات أخرى في لغة الجسد الأنثوي تضجّ بالإشارات الدلالية الحسّية من قبيل إظهار المعصم وتطويقه بأساور الذهب، أو وضع الأقراط في الأذنين بحيث تتدلى لأعلى العنق. وبتدليها المستمر وتأرجحها المثير يمكن للمرأة جذب الانتباه. وكذلك عبر وضع الحجول في منبت الساقين، وهذه الحجول تكاد تختفي اليوم

---

(1) ينظر: لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، المجلد الثامن، ص

(2) المصدرالسابق، ص

رغم أنها من أروع طرق التجمّل وأكثرها دلالة خصوصاً حين يكون باطن الساق مصبوغاً بالحنّاء.

إن كثيراً من الباحثين في لغة الجسد وضعوا مبادئ عامة لتمييز بعض الإشارات ذات الجانب الحسّي التي يركن لها الذكر والأنثى لإغواء أحدهما الآخر. من تلك المبادئ، بالنسبة للمرأة، انشداد القوام وكبر الحوض على اعتبار أنّها ولود، فضلاً عن كثرة الألوان في الوجه، ومنه وردت الكناية الشعبية: حمره خضره، للدلالة على المبالغة في التغنّج.

أما بالنسبة للرجل، فيبدو أن أهم معيار لوسامته هو الطول الفارع والعضلات المفتولة لجهة أن هذا يشير للفحولة الزائدة، والاستعداد لحماية الأنثى من الأعداء. لذا يقول الباحثون إنّ اللقاء الأول للأنثى بالذكر يشهد استعراضاً لهذه الإشارات من دون وعي. فترى الذكر مثلاً يكبس أنفاسه ويشدّ عضلات بطنه ويباعد بين ذراعيه. وإذا ما نهض فبسرعة ورشاقة وليس بتثاقل، مركزاً على رفع رأسه ودفع صدره للأمام كالديك. أمّا المرأة فتبالغ في التدلّع، وتحاول إبراز معصمها ومداعبة تراجيها أو تعديل حجابها إذا كانت محجبة بدفعه للوراء وتقديمه للأمام.

بالعودة للمثل آنف الذكر، الزين يتدلّع واللاش يتكبّع، فمعناه أن المرأة الجميلة الواثقة من حسنها غالباً ما تتدلع في وقت تتقبع المرأة «القبيحة» وتضع بينها وبين الآخرين ألف ساتر وساتر. لكن ذلك ليس عامّاً بالتأكيد، فكثير من المحتشمات يتوفّرن على جمال مثير للانتباه، غير أنهن يؤثرن الحشمة امتثالاً لأوامر الشريعة ونواهيها، واستجابة لقوة الأعراف الاجتماعية التي تحكمهن.

***

تستحق علامات المحبِّ وقفة ولو سريعة إذناً، وذلك لعلاقتها الشديدة بما يطلق عليه اليوم «لغة الجسد»، أي ذلك العلم القديم ـ الجديد الذي عرفه العرب واسموه «الفراسة»، وأصله من التفرّس، أي التمعّن الشديد في الشيء.

قدر تعلق الأمر بالنظر، فإنه مع العشاق، يبدو النافذة الأولى التي تسرّب رغبة الامتزاج، كما يقول ابن حزم الأندلسي. فالعاشق لا يترك محبوبته تغيب عن عينيه لحظة واحدة. تراه يمسحها ويمسّها بناظريه طويلاً، ولا يكتفي منها أبداً يقول ابن حزم إنَّ «للحب علامات يقفوها الفطن ويهتدي إليها الذكي، وأولها إدمان النظر للمحبوب»[1]. ذلك أنّ العين باب النفس الفاضحة لسرائرها و«المعبّرة لضمائرها والمعربة عن بواطنها، فترى الناظر لا يطرف يتنقل بتنقل المحبوب، وينزوي بانزوائه، ويميل حيث مال كالحرباء مع الشمس»[2]. ويروي ابن الجوزي، بهذا الخصوص، عن أحدهم قوله: «ترى العاشق إذا رأى من يحبّه أو مع بذكره كيف يهرب دمه ويستحيل لونه ويخفق فؤاده وتأخذه الرعدة وربما امتنع من الكلام ولم يطق ردّ الجواب!» [3].

بل لدى العباس بن الأحنف ما يقوله هنا إذ:

يـدلّ علـى مـا بالمحـبِّ مـن الهـوى
تقلّـب عينيـه الـى شـخص مـن يهـوى
وإن أضمـر الحـبّ الـذي فـي فـؤاده
فإنّ الـذي في العين والوجـه لا يخفى[4]

ثمة ما يقارب الجنون في هذا المجال، ومن ذلك ما رووه عن الإعرابي الذي كان يعشق زوجته بطريقة جنونية إلى درجة أنه كان إذا نادم جلّاسه، قعد في دهليز قريب من حجرتها حتى يطلّ عليها ويمتّع

(1) طوق الحمامة في الإلفة والإيلاف للإمام أبي محمد علي بن حزم الأندلسي، مكتبة عرفة بدمشق، ص 10.
(2) المصدر السابق نفسه، ص 10.
(3) ذم الهوى، ص 327.
(4) ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق الدكتورة عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية 1954، ص 327.

نظره بمرآها بين لحظة ولحظة. ويروون أنّ أمر هذا الإعرابي انتهى معها للقتل بسبب الغيرة الشديدة[1].

عدا ذلك، أشاروا إلى الإيغال بالحديث عن المحبوب و«استغراب كل ما يأتي به ولو أنه عين المحال»[2]. ومن ثمَّ «تصديقه وإن كذب، وموافقته وإن ظلم، والشهادة له وإن جار»[3]. فالمحبوب بالنسبة للمحبّ جميلٌ كله، ليس فيه «لوله»، كما تقول سليمة مراد: كولوله ما بيه لوله.. بس الخزر بالعين صايره سوله[4].

أما حركاته، فقد أغرق ابن حزم في وصفها، من ذلك إسراعه «بالسير نحو المكان الذي يكون فيه»، أي المعشوق، وتعمّد القعود بقربه (يلزك له)، والدنو منه، و«إطراح الأشغال الموجبة للزوال عنه»[5]. ناهيك عما ينتاب الأعضاء كالبهت الذي يقع عند مصادفة المحبوب فجأة، أو الخفقان الذي يصيب القلب حين يسمع العاشق باسمه كما قالت أنوار عبدالوهاب: ريت الله لا ينطيك يلصحت باسمه..فر فرة العصفور.. كلبي شيلزمه!

عدا هذا، ثمّة إشارات حسّية تبدو ظاهرة لكل ذي بصر، وأولهم العاذل الذي «يلكفها وهي طايره»، من قبيل «كثرة الغمز الخفي، والميل بالاتكاء والتعمّد لمس اليد عند المحادثة، ولمس ما أمكن من الأعضاء الظاهرة وشرب فضلة ما أبقى المحبوب في الإناء»[6]. وأنا أضيف لذلك،

---

(1) ذم الهوى، ص 446.

(2) طوق الحمامة، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) أصل كناية «اللوله»، قول ابن بسام في رثاء ابن المعتز: ما فيه لولا ولا ليت فتنقصه..وإنما أدركته حرفة الأدب.

(5) طوق الحمامة، ص 11.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 11.

التعلّق بالثياب التي يلبسها، والميل للأغاني التي يفضّلها، وأحياناً الغيرة من المطربين الذين يحبّهم. وفي كل ذلك تتخدم كل الحواس لإيال إشارات الاهتمام وأولها النظرات المنطلقة من العين كما قال ابن حزم آنفاً وكما أكد الأمر الشعراء والأعراب. فهذا أعرابي يتذكّر امرأة يحبّها، فيقول: لقد نعمت عين نظرت إليها، وشفي قلب تفجّع عليها، ولقد كنت أزورها عند أهلها، فيرحب بي طرفها، ويتجهمني لسانها»[1].

وفي نزهة الألباب، يذكر التيفاشي أن علامات المرأة العاشقة لرجل أنه «تراها إذا تحدّث معها تديم النظر إليه، وأن يعتريها تثاؤب، وأن تعبث بطرف ثوبها أو إزارها كأنها تقلّبه. أو تنكت بإصبعها الأرض أو تحرّك إبهام رجلها بأن ترفعه وتضعه في الأرض وأن تنظّف جسد ولدها وثيابه وتمشّطه وتكحله وتعرضه عليه»[2].

الحال أن لكلّ إشارة من هذه الإشارات دلالة رمزية تفترض بالمحبوب أن يفكّها ويتفاعل معها. فالتثاؤب يوحي لمن يراه بالكسل والرغبة في الرقاد، لا لطلب النوم، بل طلباً لمطارحة المحبوب السرير. أمّا العبث بطرف الثوب، فهو إشارة كنائية لما وراء الثوب والإيحاء بخلعه أو تمنّي خلعه. وكذلك العبث بالأزرار، وأنا شخصياً ألاحظ كثيراً من النساء يفعلن الأمر فيلامسن بأصابعهنّ «الزيج» في حركة توحي وكأنهن يردن شقّه.

بل كما لو كان عالم نفس، يغرق التيفاشي مثيراً الانتباه لحركة نكت الأرض بالأصابع وتحريك إبهام الرجل برفعه ووضعه في الأرض، وتنظّيف جسد الولد وثيابه وتمشيطه وتكحيله. وكلها إشارات رمزية ذات طابع جنسي. فنكت الأرض إشارة لتمهيد الجسد والإيحاء أنّه

---

(1) العقد الفريد، الجزء الرابع، ص 48.
(2) نزهة الألباب، ص 98.

مستعد للممارسة، وكذلك تحريك إبهام الرجل يحاكي العضو التناسلي الذكري، في حين يبدو تنظيف جسد الطفل كناية عن استعداد الجسد لممارسة الغرام.

***

وماذا يحكم المرأة يا ترى غير إحكام سدّ «الزيج» وتضبيط حجاب «الأميرة»[1] بحيث يمنع منعاً باتاً إخراج أي شعرة لرأسها لتشمم الهواء النقي؟ سؤال واسع يتطلب «فدرشة» قاموس لغة الجسد من ألفه ليائه. وبما أن ذلك مستحيل في هذه الوقفات العابرة، فلنحاول تجريب المرور ببعض المفردات.

أولاً: لا ينبغي للمرأة عندنا أن ترفع صوتها بحضور زوجها أو أخيها، أو أن تضحك بطريقة ملعلعة في أي وقت وفي أي مكان. كذلك، يعاب عليها أن «تعلج» بطريقة مسترخية بحيث تفتح فمها براحتها. ثانياً: لا يستحبّ لها أن تتلفت أثناء سيرها لأيّ سبب كان. بل عليها أن تسير خافضة رأسها، مسرعة الخطو، لا تنظر يميناً ولا يساراً ولا إلى الخلف. وهذه المعايير أعطت للغة جسد الأنثى عندنا طابعاً جداً خاص يمكنك ملاحظته في أي مكان، في الشارع، في السوق، في الدائرة، في الكلية، في كل مكان.

هذه هي مبادئ لغة جسد المرأة «الثكيله» في مجتمعنا، وهي مبادئ تقوم استناداً إلى تراتبية «الثقل» مقابل «الخفّة» المميزتين للمرأة. ويمكن الزعم بأن هذه التراتبية قديمة وثابتة، وهي من صنع الذكر لا المرأة كما نوّهنا وسننوه في غير مكان في هذا الكتاب. بمعنى أنها فُرضت على المرأة من قبل الذكر بعد أن تحوّلت المرأة إلى ملك (طابو) مقنن وشرعي يملكه الرجل ويتسمّى باسمه.

---

(1) حجاب الأميرة: ماركة مشهورة في العراق.

وبما أنّها فهمت كذلك، فعليها أن تكون أكثر انغلاقاً إزاء الرجال الآخرين، المحارم، ويتعلق الأمر بالجسد وما وراءه من رمزيات مرتبطة به. عليها أن تغلق رجليها أثناء المشي والجلوس، وأن تغلق فمها وعينيها وأذنيها، عليها أن تسد نوافذ جسدها، بملابس ثقيلة، كي لا يتسنّى للرجال الآخرين التلصص عليه.

ومثلما يفترض بها أن تغلق دواخلها، كي لا تطلع أحداً على أسرارها، عليها كذلك أن تغلق فمها أيضاً، لا رمزيا عبر خفض الصوت الذي هو عورة فحسب، بل من خلال زم الشفتين والحرص على عدم إبراز الأسنان حين تتحدّث. هل تتذكرون ما كانت تفعله أمهاتنا حين يضحكن؟ مؤكد أنكم تتذكرون كيف كن يغطين أفواههن بالفوطه أو يضعن أيديهن للحؤول دون بروز الأسنان.

المعنى أنّ الثقافة الشعبية تستحب من المرأة أن تكون ذات حواس ميتة، فهي عمياء وصماء وخرساء، وفوق ذلك يفضّل أن تكون مقعدة (مكرمة). هذه المزايا مجازية طبعاً، لأن المرأة تحتفظ بكل تلك الحواس والقدرات، وهنا أجد المبرر لاستذكار حكاية شعبية وعدت بها، ذلك أنها تحقق هذه الرمزية عبر نسق ثقافي تعمل به وتسرّب من خلاله دلالاتها المضمرة.

***

تسرّب الحكاية التي سمعتها من أحدهم ذات يوم جزءاً من ملامح ثقافتنا الاجتماعية، فهي تدور عن شاب متصوّف يسيح في الأرض متوكلاً على الله منتظراً رزقه من الباري. في ذات نهار تُسد أمامه أبواب الرزق فيجوع جوعاً شديداً، ثم يصادف بستاناً مسوّراً تتأرجح من سوره أشجار فواكه شهية. ينظر فيصادف عدة تفاحات ملقاة على الأرض، فيلتقطها ويسد بها رمقه. بعد ذلك يستدرك، فيذهب لحارس البستان ليسأله عن صاحبه كي يبرئه الذمة، فيخبره الحارس أن الملاك مقيم في

بلد بعيد جداً، وهو لا يأتي هنا إلّا نادراً. حينئذ يقرر المتصوف الذهاب له ولو كان في «تلفات الدنيه».

ثم يظل «كاع تشيله وكاع تحطه» حتى يصل لصاحب البستان، فيكتشف أنه شيخ صوفي أيضاً، فيفرح ويعتقد أن ذلك سيسهل عليه المهمة. يدخل عليه ويقول له - ابريني الذمة أيها الشيخ. يجيب الشيخ: على ماذا؟ فيجيب الشاب : كنت في بغداد ومريت قرب بستانك وشفت تفاحات واكعه في الطريق وأكلتها بدون إذنك. يسأله الشيخ مستغرباً : وجئت من بغداد كي تبرىء ذمتك؟ لا والله لن أبريك وهي ستكون في بطنك ناراً إلّا إذا دفعت ثمنها.

يسأله الشاب : وما هو ثمنها يا شيخ؟ فيجيب : تتزوج بنتي وعليك أن تعلم أنها عميه وطرشه وخرسه ومكرمه. يتعجب الشاب وينزعج من الطلب الغريب ثم يسرح مفكراً في النار التي في بطنه فيقول : موافق شيخنا. بعد أيام يرتب الشاب زواجه منها ويزف إليها، ثم يدخل الغرفة ليصعق من مرآها، فقد كانت جميلة حتى كأنها من حواري الجنة. يحدّثها فتجيبه فيعجب ويسألها: ألست طرشه وخرسه وعمياء ومكرمه؟ فتضحك وتقول له : إذهب لأبي واسأله فهو يملك الجواب.

يذهب الشاب للشيخ وهو غضبان ويقول له : لماذا تكذب عليَّ يا شيخ؟ ألم تقل لي إنها كذا وكذا؟ وهنا يدنيه الشيخ ليسرّه في أذنه : حاشا لله أن أكذب، إنها بالفعل عمياء فهي لم تر رجلاً سواي، وهي خرساء لأن لسانها لم يخاطب غريباً، وهي طرشاء كونها لم تسمع صوتاً محرماً على أذنيها. وأخيراً هي مقعدة لأنها لم تخرج من بيتي منذ ولادتها وقد أخّرت زواجها إلى أن أعثر على شاب يخاف الله مثلك.

تختصر هذه الحكاية، في الواقع، مأزق المرأة في مجتمعنا، المرأة السجينة في قبوها الذي صنعته الثقافة الاجتماعية لا الدين. فالدين لم يمنع المرأة مطلقاً من محادثة الناس والخروج من البيت، وهو أيضا

لم يأمر بفقء عينيها كي لا ترى شيئاً وتبقى «قطة مغمضة» كما يرد في كنايات المصريين. كلا، الشريعة الحقَّة لا تفعل ذلك وثمّة اليوم نقاشات كثيرة تدور حول غلبة ما يسميه الباحثون «الدين الشعبي» على الدين الحقيقي المغيّب. الدين الشعبي هو السائد ربما، وبعض حدوده مستلهمة من أعراف اجتماعية موروثة من مرحلة ما قبل الإسلام. من ذلك، مثلاً غسل العار والتعامل مع المرأة كديّة أو المتاجرة بها من خلال المهور وغير هذا من عادات نمارسها في مجتمعاتنا العربية معتقدين أننا نطبق الشريعة عبرها بينما هي، في الحقيقة، أعراف ورثناها وقدسناها ثم ألبسناها لبوساً شرعياً.

نعم، كانت مجرد حكاية قصّها علي رجل، لكنها تسرّب، وببلاغة، بعض مواقفنا من المرأة وجسدها الذي يقبع خلف ألف قيد وقيد.

***

الطريف هنا أن المرأة التي يحبسها الرجل خلف ألف باب وحاجز وحجاب تُشبّهُ في المتخيل بالأرض تارة وبالشجرة حيناً، فيقال مثلاً عن البنت إذا كبرت أن فلانة «طكّتْ»، أي أنّها بلغت مبلغ النساء. ومعلوم أنَّ هذه المفردة مجازية، وهي مستلهمة من حياة النباتات. فنحن نقول عن الشجرة أنّها: طكّت، بمعنى أزهرت، أو تفتّحت واخضّرت. وهذا يعني ضمناً أنها في الطريق لتثمر. ومن هنا استعير الفعل للفتاة التي هي في طور النضوج.

الطريف أيضا أنّ لدى الذهن العراقي رأياً في نضوج الفتاة يفيد بأنّها «تطك» بسرعة، وبشكل غير متوقع. هكذا يحدث الأمر؛ تترك فلانة، الطفلة الصغيرة، ثم تعود إليها، فتراها قد غدت امرأة فتقول : ما شاء الله، شبساع طكتْ!

يتخطر لي، بهذا الخصوص، أنّ أسوأ ما استقر في مخيلة المجتمع الذكوري عن هذه البنت المسكينة قولهم في الأمثال أن: البنات مزابل،

وهو مثل فلسطيني يرادفه قولنا أنّ: البنيه مثل المزبلة بالعجل تكبر! أي أنها سرعان ما «تطك». وهذا يقود إلى أن تتفتح حولها الأعين لمراقبتها بحثاً عن عثراتها، وإن كانت من اللمم، كأن تكثر من «العلج»، أو الضحك أمام الأغراب، أو التحدّث بصوتٍ عالٍ.

سيكولوجياً، ربما يعكس المثل قلقاً من نضوج الفتاة، وتطيّراًمن نتائجه على المدين القريب والبعيد. ولعلّ العقل الاجتماعي اللاواعي يتمنّى في دواخله أن تبقى الفتاة صغيرة إلى الأبد، «قطة مغمضة»، فلا تتحوّل إلى «عورة» تنكّس «عكل» القوم.

كلا، عليهم الانتباه جيداً لهذا «العدو» الساكن بينهم كما يعتقد الذهن العربي. ولذلك تراهم يقولون «زوّج بنتك بالثمان وعلي الضمان». فإن لم يحالف أحدهم الحظ بهذا، فعليه الالتزام بقولهم إنّ «البنت لو لرجلها لو لكبرها». أي إن أمامها طريقين لا ثالث لهما؛ إمّا «زتّها» بيد الزوج، أو شدّها فوق «الكيّا أم دنابيس» والإسراع بها إلى المقبرة، مصانة محفوظة.

بالعودة لتشبيهنا الفتاة بالشجرة، وأنها تزهر مثلها، فإن الأمر لا يخلو من تناقض مضحك وفاضح لأنساقنا الخفيّة. ففي هذا التفصيل بالذات نرى الفتاة شجرة «تطك» وتورق، لكننا لا نرى استمتاع الشجرة بضوء الشمس وهواء العالم، لا نرى كيف أنها تموت إذا ما حُجبت خلف أسوار أو سُجنت في مكان معتم. لا نرى سوى ما نريد رؤيته.. في اللمنطق الذكوري العجيب.

***

نعم، إن أحد القيود التي صنعها الرجل للمرأة هو اعتبار جسدها رمزاً للسفلية والشيطنة و«القذارة». فهي الشيطان النازل بين ظهرانينا، والمجاهد في جعلنا نسقط في بئر خطيئته. وثمة عشرات الأمثال التي تعبر عن هذه النظرة، كقول الشاميين إن «المرا رضعت مع إبليس من ثدي واحد»، أو قول المصريين: جوزي شيطان وأنا أشطن منه، هو يرقّ

العجين وأنا أأطش منه. والعراقي يقول في معنى آخر إن: المره كلسا إله شوفه. وهذا يسرّب رؤية تقاربها بالجنّية، كونها تتشكّل بحسب الوضع، ما يعني أنها قادرة على التزييف والمكر وإتيان غير المتوقع دائماً. وقريب من هذا قولهم: صوت حيّه ولا صوت ابنيه، على اعتبار أن البنت ليست فقط مجلبة للعار والشنار كونها «خزمة باب كلمن يجي يدكها». بل هي مخيفة بمكرها ومصائدها. لهذا ربطوها بالغدر فقالوا إن «ثلاثة ما لهم وفا: السيف والفرس والنسا». ويروي العامة عن علي بن أبي طالب قوله : لا تأمن الأنثى حياتك كلها..كالأفعوان يراع منها الأنيبُ. ويروون لأحد الشعراء بيتين شائعين سارا مسار الأمثال يقول فيهما:

دع ذكرهـنَّ فمـا لهـنَ وفـاءُ ريح الصبـا وعهودهنَ سـواءُ
يكسـرن قلبـك ثـم لا يجبرنه وقلـــــوبهنَّ من الوفاء خلاءُ.

وفي الحديث شاع قول الرسول: دخلت الجنة فرأيت أكثر أهلها الفقراء، ودخلت النار فوجدت أكثر أهلها النساء. وقوله: ما تركت على أمتي فتنة أضرّ على الرجال من النساء، المرأة تقبل وتدبر في صورة شيطان، إياكم والدخول على النساء، اتقوا الله واتقوا النساء فإنّ أوّل فتنة بني اسرائيل كانت من النساء[1].. إلخ.

ولأنّ المرأة كذلك؛ مضلّة، سفلية، غدارة لا تؤتمن، وناقصة عقل كما يظنّ الكثيرون، فإنهم نصحوا في الثقافة الشعبية بعدم مشاورتها، أو مشاورتها وتنفيذ عكس ما تشير به. فإن قالت لك: إفعل، فلا تفعل، وإن قالت لك: إياك، فسارعْ. وفي ذلك رددوا أن: اللي بيسمع من مرته، بيستاهل نتف لحيته.

مع هذا، فإنّ زعم نقصانها العقل يتناقض جذرياً مع وصفها بالغدر والتحذير منها. فالغدر يتطلب ذكاء وتخطيطاً مسبقاً، وطول نفس ومعرفة خبايا الآخر. فكيف يستقيم أن يكون عقل من عرف بالغدر

(1) ينظر مثلًا: ذم الهوى، ص 169 ـ 170ـ 179ـ 180.

«ناقصاً»! كذلك من الطريف أن تطالب المرأة عندنا بأن تكون «فاضلة» و«شريفة» وحرة وأبيّة، مع إنها نزيلة سجن أخلاقي رهيب لا يمكن لنازليه أن يكونوا أسوياء؟

***

لا تبعد شاعرتنا نازك الملائكة عن السؤال الأخير كثيراً، أي مطالبة المرأة بأن تكون حرة التفكير مع سجننا إياها في نظام فكري ذكوري الرؤية والمفاهيم. إن الملائكة تتوقف مثلا عند ذلك القانون الخلقي النافذ في سلوك المرأة، القانون الذي يقسرها ويسجنها في منظومته، ما يؤدي إلى فقدان الشرط الأساسي في اعتباره معياراً يمكن أن نحكم من خلاله على امرأة ما بالفضيلة أو الرذيلة. لا يتعلّق الأمر بالمرأة فحسب، فنحن نستطيع أن نجد بعد قليل من التأمل «إنه لا معنى لأيّ قانون خلقي لا يقدم للمرء حرية كاملة على مخالفته، وذلك لأن كل قانون خلقي إنما يكتسب قوته من افتراض حرية الناس في اتباعه أو مخالفته، ومن هذه الحرية وحدها تنبع أخلاق الناس، وهي التي تجعل الخلق قابلاً لأن نقضي عليه بالثواب أو الإدانة»[1]. بمعنى أنه لو احتوى كل قانون أخلاقي على وسائل للتنكيل بمن يخالفه فإن الأخلاق سوف تفقد قيمتها وتصبح معنى قسرياً لا فضيلة فيه[2]. من هذا تستلخص الملائكة قانونا يفيد أنه «كلما كان الخلق الإنساني إلزامياً قل ميل المجتمع إلى اعتباره فضيلة»[3]، وهذا بالضبط ما جرى مع المرأة، ذلك أنها لم تصل بعد الى المرتبة التي نستطيع معها أن نطبق عليها قانوناً أخلاقياً من أي نوع، «فهي اليوم مقيدة تقييدا يردها الى حالة من السلبية تجعلها مجردة من أي نوع

---

(1) التجزيئية في المجتمع العربي، ص 37.
(2) المصدر السابق نفسه، ص 37.
(3) المصدرالسابق نفسه، ص 37.

من أنواع الخلق، أو أنها ممنوعة بالقوة من أن تكون لها أخلاق معينة نستطيع أن نحكم عليها»[1].

لئن بدت خيّرة مثلاً أو شريفة فلأنها ملزمة بذلك ولا إرادة لها فيها، وإن بدت شريرة متهتكة فلأنّ «ما ترتكبه من شر ليس إلّا نتيجة لما سنسميه استهواء القيد، ونقصد به ذلك الإغراء القوي الذي تملكه الممنوعات، ففي كل قيد استهواء خطر يدعو الإنسان المقيد الى أن يكسره، ويخرج عليه وليس لنوع القيد تأثير يذكر في موقف المقيد فكلّ قيد يستهوي حتى إذا كان مقيداً»[2].

ثم تنتهي من ذلك إلى أن سبب الاستهواء في حالة التقييد الأخلاقي يعود إلى أن وراء كل تقييد اتهام ضمني بسوء الخلق يستدعي الضبط والمراقبة. لكأن كل قيد يتضمن تهمة بإمكانية الشر. وتثير الملائكة، بهذا الصدد، لملاحظة طريفة جداً هي أن «الأبرياء الذين يتهمون بسوء الخلق ينتهون الى أن يسوء خلقهم، وتعليل هذا أن البراءة تتألم من الاتهام إلى درجة تولّد فيها ميلاً غامضاً لتحقيق هذا الاتهام»[3].

الظواهر التي تنطبق على هذه الفرضية أكثر من أن تحصى، ومن ذلك مثلا ما نلاحظه في حياتنا اليومية حين تتهم فتاة ما بسوء الخلق أو الخروج على الطريق المستقيم الذي رسمته قيم المجتمع، الملاحظ هنا أن تلك الفتاة ربما انتهى بها الأمر إلى الخروج فعلاً عن الطريق القويم وهي تقول لنفسها: أنا سيئة الخلق كما يقولون فما الفائدة من تمسكي بالأخلاق!

تصوغ نازك المسألة بحوارية أخرى فتقول على لسان تلك الفتاة

(1) المصدر السابق نفسه، ص 37.
(2) المصدر السابق، ص 39.
(3) المصدر السابق نفسه ص 39.

المتهمة :«أنهم يعتبرونني لصة على كل حال فمم أخاف؟ ولم لا أتمتع بالمسروقات على الأقل؟»[1].

والخلاصة أنّ للتقييد أضراراً، منها أن «الخلق المقيّد محكوم بالضرورة أن فقد ثوابه النفسي، ومن ثم غايته، فالتقييد يفقد الإنسان لذة الشعور بالقدرة على الاختيار والسطوة على مصيره الأخلاقي، بينما يصحب الشعور بالحرية إحساس بفيض من القوة يتدفق من أعماق النفس ويدفع الإنسان الى التخلق ونحن نستطيع أن نصوغ قانونا ،خلقيا مؤداه أنه بمقدار الإحساس بالاختيار يكون الثواب النفسي على العمل»[2].

هذا كله ينتهي بنا الى إدراك السبب في أن المرأة قد بقيت طيلة هذه العصور في حالة من السلبية الكاملة التي تجعل كل حكم أخلاقي عليها غير ممكن، فقد انتهى بها القسر والإلزام الى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تنصف بأية أخلاق إيجابية وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخصبة في أعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجي المقصود فيه أن يكون درعاً واقياً يحمي هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها وعلى هذا القناع انصبت الأحكام الخلقية[3].

***

لدينا، بهذا الصدد، مصاديق اجتماعية كثيرة خصوصاً في العراق الذي يسود فيه منطق التعميم والقولبة. في ما يتعلّق بالمرأة مثلاً، فإننا نلاحظ الأمر غالباً بهذه الطريقة؛ تشيع عن إحداهن إشاعة ما تتعلق بسيرتها الأخلاقية فيتناقل الناس الشائعة، ويضيفون لها كل يوم شيئاً

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق ص 40.

(3) المصدرالسابق نفسه ص 40.

جديداً. ثم ما هي إلّا فترة من الزمن حتى تحترق «وشيعة» تلك المسكينة إلى الأبد، ويصبح من المستحيل تقريباً النظر إليها بحيادية. تغدو مثيرة للشبهات، وتسبقها وجهة نظر مستلهمة من الإشائعات المحيطة بها، وهذه الإشائعات يمكن أن تتحول إلى حقائق بنظر الآخرين.

المجتمع القاسي، المنمط التفكير، سرعان ما يبدع حول مثل هذه المرأة كناية جامعة مانعة فيقولون عنها: «مو راحة»، أو باللهجة المصرية: مش ولا بد، أي إنها «تمشي على حلّ شعرها»، وهي عبارة يرادفها بالعراقي قولنا: طالعة عن الطريق، أو ما لها رداد.

تداعيات هذا التوصيف كثيرة بالطبع، أولها نبذ الآخرين لتلك المرأة ومحاربتها نفسياً. وقد تعمُّ جريرتها على «سابع جار» كما نقول مجازاً، ومعنى ذلك الامتناع عن التقدم لخطبة بناتها وأخواتها وبنات أخيها وبنات عمها وإلخ. تصبح هذه المرأة المحروقة «الوشيعة» أشبه بالتابو (المحرم) بحدِّ ذاتها، فيكون الاتصال بها خطيراً ولا يقدم عليه إلّا المخبولون. قد يمنع الجيران بناتهم من مرافقة بناتها انطلاقاً من قول الشاعر الذي يحفظونه كما يحفظون أسماءهم: لا تربط الجرباء قرب صحيحة، أو قولنا: من رافق القوم أربعين يوماً صار منهم.

الطريف بل المثير للتأمل أنّ هذين المأثورين اختصّا بهذا المعنى تحديداً، أي التحذير من مرافقة السيئين والسيئات لما قد يصيب المرء منهم. تنصت لتلك الأم وهي توصي ابنتها فإذا بها تهمس: لا تمشين ويه فلانه، ثم تسمع لأخرى تغتاب جارتها فتقول: فلانه راح تخرب لأن رافقت فلانه.

ما يخفى على الأذهان، بهذا الخصوص، أن «الستر» يصبح مطلباً مظهرياً. لذلك تلوم بعض الأمهات بناتهن إذا تصرفن بفطارية، أي على رسلهن، قائلات لهن، ربما : لا تصيرن فطيرات، انتبهن لكعدتجن، لا تضحكن بصوت عالي، لا ترفعن عيونجن، صيرن لوتيات، اشترن ولا

تبيعن. قد يكن تلك الأمهات موافقات جوهرياً على تصرفات البنات غير المقبولة بعرف المجتمع، لكنهن يحرضنهن على الالتزام بالمظهريات إسكاتاً للأعراف وتطميناً لها. أمّا الشعار فبسيط ومستلهم من معرفة النساء العميقة بطبيعة الثقافة الاجتماعية التي تحكمهن، والشعار هو:الناس الها الظاهر، الذي يناقضه قولنا عمن يجيد مخاتلة هذا «الظاهر» فلانه حياله، من جوه ليجوه. والطريف حقا في هذا أن المأثور الشعبي يمكن أن يفضح كل شيء في لحظة واحدة، فيطيح بجهودنا في مداراة «الظاهر». اسمعوا مثلاً ما تقوله تلك الأم لابنتها : حطي ايدج اعله اثنين، يمه الطمع زين، والثالث احجي وياه بالج تفلسين. أي أنها توصي البنت بأن تكون «شاطرة»، ولا تضع كل حصاها في جيب واحد.

لعل بيت الدارمي هذا تهكميّ، لكن ذلك لن يغيّر من الأمر شيئاً، فالفكرة موجودة، وإن تسرّبت بشكل ساخر. إن ذلك لا يختلف في شيء عن أي قناة تسريب للمكبوت والمضمر والمسكوت عنه. أفلا تتذكرون، مثلاً، تلك الحرشة التي كنّا نشاكس بها الفتيات الحزينات اللواتي يرتدين السواد؟ كنّا نقول لمن نراها «مدلغمه»، ترتدي السواد: أطلب المرحوم بوسه! وما إن نقول ذلك حتى نلاحظ كيف أن مرتدية السواد تكتم ضحكتها بصعوبة وهي تقول لنفسها ربما : أمداك شكد مكروه!

***

الفكرة الأخيرة، فكرة التحرّش بمن ترتدي السواد حداداً على قريب لها، تستحق أن يختتم بها الفصل، لا لطرافتها فقط، بل لشدة تغلغلها في قيمنا الجمالية. لقد ذكرتني الفكرة، بحادثة قديمة جداً جرت عام 1986. كنت أيامها، مع صديق، نذاكر دروسنا على الشارع العام قبل الامتحانات. الساعة تتجاوز الثالثة ليلاً، وكان الشارع فارغاً تقريباً. ثم في لحظة ما، لاحت سيارة تكسي من نوع كراون تحمل جنازة، ثم خفف السائق ما إن اقترب منّا. ثم توقف واتجه نحونا رجل ملثم بيشماغه محيياً

وسألنا عن الطريق لباب المعظم حيث دائرة الطب العدلي. أشرنا له: أطلع كبل..النوب يسره، النوب روح كبل، كله كبل إلى أن توصل جسر مدينة الطب، لوف عله اليسره.

ليس هذا هو المهم، إنما المهم تلك المرأة الشابة التي كانت تجلس في المقعد الخلفي. كانت سمراء ذات جمال لم أرَ مثله. دخت فيها وتمايلت. تركت صاحبي يحادث الرجل الملثم بيشماغه بينما رحت أنا أمسح بشرتها وخديها وعينيها بناظريّ. كانت حزينة وثمة خراميش على خديها زادتها حسناً. عيناها واسعتان ووجهها دائري ذو نكهة لا أدري ما هي. لكأنها طارت من أمريكا اللاتينية وجلست في الكراون المذكور.

تذكرت الحادثة القديمة، ثم تخطّر لي تقديم نصيحة للشبان الذين يبحثون عن زوجات لهم، ومفادها ألّا يبحثوا عن الشريكة في الأعراس والفعاليات المبهجة، بل عليهم الذهاب إلى المآتم، أبعدهم الله عنها، وأن يتطلعوا جيداً إلى الباكيات الحزينات للعثور على مبتغاهم. علّة النصيحة أنّ الصبية في المأتم تختلف الاختلاف كلّه عنها في العرس؛ في العرس تأتي النساء على «أربعة وعشرين حبايه»، تتجمل الصبايا كأفضل ما يكون، مرتديات من الملابس أروعها، ومن الأكسسوارات أكثرها إثارة للناظر. لا بل إن العيوب تتوارى خلف المساحيق، فتبدو الشفاه والعيون والخدود والوجنات على غير الهيئة التي يمكن رؤيتها صباحا بعد الاستيقاظ من النوم؛ تغدو الزرقة حمرة، وتصير «الملوحة» بلون الورد، أما الشعر الأعكش المنفوش فيبدو كذيل حصان أصيل أو كمويجات بحر هادئ.

الحال أنّ العين يمكن أن تُخدع هنا ويُدلّس عليها، فلا تتبين الملامح الحقيقية أبدا. وهو عكس ما يجري في الفواتح إذ تبدو البنات على سجيتهن التي خلقهن الله بها بدءاً من العينين مروراً بالشعر وليس انتهاء بالفم ومرفقاته.

دعكم من لون البشرة الذي ينكشف سره الدفين بمجرد كنس البودرة أو ما تسميه النسوان«الأساس»، ولكن انتبهوا إلى مسألة يجيد التشكيليون الحديث عنها أفضل مني، أقصد الظاهرة البصرية التي ترتبط دائماً بالسواد، إذ مع الأخير يصل تناقض الألوان الى ذروته فيغدو الأبيض أكثر بياضاً والأسمر أشد سمرة. لا بل إن معتمات الوجوه، وهذا ما لم يقله صاحب دعد، يزددن عتمة، وبيضاوات البشرة يزددن صباحة وجمالاً، لا سيما إذا خُرطت الخدود ولُطمت الجباه، وتُرِك الشعر ينسدل بفعل الارتباك والحزن في أول ساعات المصيبة .

عندما بدأت بمرافقة أمي الى المآتم في الطفولة انتبهت لهذا الشيء الغريب، فالنسوة اللواتي كنت أراهن ملفوفات بالعباءات والفوط يبدين أثناء اللطم إمّا أكثر جمالاً أو أكثر قبحاً. كنت مهووسا بهذه الاكتشافات إلى درجة انني بدأت ألاحق أدقّ التفاصيل بضمير شاعر بالذنب.

على العكس من ذلك، كنت ألاحظ في الأعراس أنّ شيئاً خطأ يحدث حين تعمد النساء والفتيات إلى وضع أقنعة من الألوان على وجوههن. أتذكر أنني ذات مرة حشرت نفسي في زفة ما مع امرأة من أقربائنا كنت أحبّها كثيراً. كانت تلك المرأة مكرودة وتصنع في الأعياد أرجوحة في حديقة بيتها. وكنا نتزاحم عليها في الصباح.

في تلك الزفة كان نصيبي أن أُحشر معها في سيارة كبيرة. وجدت نفسي بمحاذاتها. وحين نظرت في وجهها صُدمت، لم تكن المرأة «صاحبتي» المكرودة التي أحبّ. كانت محمّرة، مديرمة وتلبس «هاشمي» برّاقاً، وتصفق مع المصفقين:

ـ جبناهه وأجت ويانه ..!!

الحقّ إنني حزنت حينها من دون أن أدري لماذا. كانت ثمّة هوية جديدة لا عهد لي بها تظهر صاحبة ملوّنة. هوية أنثى ذات قناع «جميل» وحركات لا تشبه تلك التي اعتدتها منها وهي تهزُّ أرجوحتها.

الآن، إذ أعود إلى تلك الفتاة السمراء التي خرطت خديها على الميت الذي لا أعرفه، فإنني لا أستطيع منع نفسي من مقارنتها بتلك التي تحمّرت وتديرمت في العرس. وبين الاثنتين فارق هو كالفارق بين المشرق والمغرب. الأولى هي الحقيقة، والثانية هي الزيف. الأولى هي الفطرة والثانية هي التكلف، بل الأولى هي أثارت أبي نؤاس، بينما الثانية هي التي أحزنت «داعيكم» حين رآها في الزفّة.

نعم، كانت لدى أبي نؤاس باكية أخرى شهيرة وصفها بالقمر ذات يوم:

يا قمرا أبرزه مأتم ... يندب شجوا بين أتراب
أبرزه المأتم لي كارها ... ما بين حجّاب وبوّاب
يبكي فيذري الدرّ عن نرجس ... ويلطم الوردَ بعنّابِ
لا زال موتاً دأب أحبابه ... ولم تزل رؤيته دأبي

أبو نؤاس كان قتيل حسناء المأتم كما كان الكثيرون ممن هرَعوا للفاتحة. لا حزناً على الميت بل شوقاً الى الحي، فتأملوا أيّها الفتيان قبل أن تخطبوا من الأعراس!

***

البحث عن مفاتيح الأنثى:

جلسة مع شهرزاد وشقيقتها دنيازاد

من بين أشهر الموتيفات العشقيّة التي تنتشر في الحكايات الشعبية العراقية تلك التي تدور حول أنثى ساحرة الجمال تقرر رفض كل من يتقدّم لخطبتها ما لم يجب عن أسئلة أو ألغاز لا يعرفها سواها. تفيد الثيمة هذه أنّ من يفشل في التوصّل للجواب الصحيح، لا يرفض طلبه فقط، بل يقتل. موتيف تقليدي عرفناه في أسئلة أبي الهول وأشباهها من أساطير وخرافات الشرق والغرب.

بحسب تفسيرات الباحثين، فإنّ هذه الامتحانات رمزية في الغالب، وتشير إلى عدد من الأفكار منها وصول الشاب إلى عتبة الاكتمال الجنسي[1]. وهي قد تشير أيضاً إلى رغبة الملوك بالاطمئنان إلى قدرات من يتقدّمون لبناتهم. وأخيراً، تفسّر بثينة الناصري الأمر على أن اللغز يتضمّن المعرفة، والمعرفة تمنح القوة، «لهذا يكون الجان قوياً باحتكاره لهذه المعرفة، وبها يتسلّط على الناس، ولكن إذا استطاع أحد من الناس حيازة هذه المعرفة يعني أنه يماثله بالقوة، عندئذ يبطل سبب قوته»[2].

المهم أنّه في هذا الموتيف، تشترط بنت السلطان على خطّابها الإجابة عن أسئلة محيّرة، أو معرفة ما في ضميرها أو سرد قصة غريبة لها، أو ما شابه من طلبات تعجيزية. ومقابل هذا فقط يمكنها الموافقة على طلب

---

(1) التراث الشعبي، العدد العاشر، السنة الثالثة، 1973 : ص 42.

(2) المصدر السابق نفسه.

الزواج. في إحدى الحكايات، تشترط الابنة أن يخبرها الخاطب بحكاية غريبة تقبع في ضميرها، وهي قصة تعود لسنوات، ولا علم لأحد بها سواها. تفيد القصة أنّ الأميرة خرجت ذات يوم للقنص فالتقت أميراً وسيماً وعشقته، وبادلها الأمير الغرام. ثم انفرد الاثنان، لكن ساحراً رآهما فمسخهما غزالين[1]. وفي أثناء وضعيتهما الممسوخة، يطارح الغزال الغزالة جنسياً، فيراهما الساحر، وحينئذ إلى يعيدهما إلى حالتهما البشرية. هنا ينتابهما رعب كبير ويهرب كلٌّ منهما إلى قصره [2].

خلال السنوات اللاحقة، تظلّ الفتاة مخلصة لذكرى ذلك الحبيب، فترفض كلّ من يتقدّم لخطبتها، في انتظار العثور عليه. ولكي تجد خيطاً يوصلها إليه، تشترط على المتقدمين لخطبتها إخبارها بالحكاية التي تقبع في ضميرها، وبخلاف ذلك يُقطع رأس المتقدم ويُعلّق فوق المنارة. أي أنها تضع الخاطبين أمام احتمال واحد يبدو من شبه المستحيل العثور عليه[3].

بمرور الأيام، تزداد الرؤوس على المنارة، ثم يصدف أن يدخل إلى المدينة شاب هو أكبر ثلاثة أشقاء تجّار، ويرى المنارة برؤوسها. يسأل عن الحكاية، فيُخبر بأمر الأميرة القاتلة. وعلى أمل أن ينجح في الزواج منها، يقرر الشاب المغامرة ويتقدم للامتحان. لكنه يفشل في الجواب ويقطع رأسه. بعد فترة، يدخل أخوه الأوسط المدينة، ويرى رأس أخيه معلّقاً. ثم يعرف قصة الأميرة ويثور غاضباً، ويقول لنفسه: «والله هالبوله ما دامت كتلت أخويه إلا أروح أحجيلها، إذا أخذتها أكتلها من

(1) ديوان التفتاف، أنستاس الكرملي، ص 146 .
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) هناك نسخة حلبيّة عن هذه الحكاية يرويها أحمد زياد محبك في مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، السنة 11، 1988 .

بدال أخويه وأن ما صارت على كيفها خلي تكتلني»[1]. ثمّ يندفع ويتقدّم لخطبتها، غير أنه يفشل هو الآخر، ويقطع رأسه.

بعد حين من ذلك، يدخل أصغر الأشقاء إلى المدينة، ويرى رأسي أخويه مُعلقين على المنارة، فيحزنه الأمر ويغضب، ويقرر الانتقام. لكنه لا يتهوّر ويسرع في التقدّم للأميرة، بل يعمد لخطة خبيثة لمعرفة «الحجايه» التي في ضميرها. وذلك بأن يقيم علاقة مع مشّاطتها، ويغريها بالمال لتحاول معرفة الحكاية السرية التي هي مفتاح الدخول إليها. وتنجح المشّاطة في ذلك وتخبره بقصة عشقها للأمير ومسخهما غزالين، ومن ثم، عودتهما إلى هيئتهما الأولى. حينئذينجح الفتى في الإجابة عن الشرط، لكنه لا ينتقم منها بل يتزوجها ويعيشان حياة سعيدة.

يتكرر هذا الموتيف في حكاية أخرى مع اختلاف في بعض التفاصيل. لكنّ جوهر الثيمة يبقى واحداً. فالأنثى هنا ساحرة، وتصطاد عشاقها بإغوائهم عن طريق الجنس. والطريقة المعتادة أن تتحوّل إلى غزالة وتجعل الأمراء يطاردونها، وفي اللحظة المناسبة تصطادهم.

يحدث الأمر مع أكبر أبناء أحد السلاطين إذ يطاردها إلى أن تدخل قصراً ما. يحاول الدخول خلفها، فتستوقفه جارية، وتخبره أنّها ليست غزالة بل آدمية. فيصرّ على الدخول حتى يطارحها الغرام. تسمح له الجارية، فيدخل المصيدة، ويصعد إلى غرفة الساحرة في الطابق العلوي. تلاعبه الأخيرة الشطرنج وتشترط عليه أن يغلبها كي تمكّنه منها، وبخلاف ذلك تقتله وتعلّق رأسه على المنارة[2].

ثمّة، في تراث هارون الرشيد الذي يعرضه الكتّاب خارج «ألف ليلة وليلة»، تتكرر الثيمة ذاتها، وترد بإطار أدب الملح والمفاكهات. ومفاد الحكاية هنا أنَّ الخليفة كان لاعب جاريته ذات يوم على رهن أمرة مطاعة

(1) ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، ص 149.
(2) المصدر السابق، ص260 .

فقمرته، أي غلبته. فقال لها: «تمنّي، قالت، تقوم فتقطع فردا. فقام فقضى فيها وطره، ثمّ لاعبها فقمرته، فقال لها: تمنّي، فقالت المعاودة، فغشيها، ثم لاعبته فقمرته. فقالت: قم لميعادك، فقال: لا أقدر على ذلك. فقالت: فاكتب لي به عليك كتابا آخذ به متى شئت»[1].

وفي الأغاني تتردد الثيمة عينها كما في أغاني العمل، في حماة السورية مثلاً يتغني الشاب برفيقته:

يا مليحة لا عبيني.... تحت في الياسميني

وأن غلبتيني خديني... وإن غلبتك لاخدنك[2]؟.

وهو ذات ما يقوله الفلاح الجنوبي أثنا الحضاد.

بالعودة للأمير المأخوذ باللعب المميت مع الساحرة الجميلة. فإنه يلعب الشطرنج معها، لكنه يفشل بسبب انشغاله بجمالها المبهر، فتقتله. ثم يتكرر الأمر مع أخيه الأوسط فيقتل هو أيضاً. ثم يحين دور الأخ الأصغر، فيلاعبها الشطرنج ولا يبالي بمحاسنها. يقول الراوي: «كام يلعب وياها، وما دار باله، على أول داس أغلبها، هاي هم شافته اغلبها كشفت راسها، هو ما دار بال، غلبها ثاني داس، وجان تتصلخ، وجان يغلبها ثالث داس، وجان تصيح جلاد يكصّ راسه. هو جا الجلاد ديضربه، هو جرّ السيف، وجان يضرب الجلاد ويكصّ راسه، هاي شافته هيج كالت له اني ابخت الله وبختك، آني مرتك، كام شلحها يريد ياخذ وجهها، وجان يشوفها مقفلة بسبع اقفاله. كلها وين المفاتيح؟ كالت له عند أخويه، كلها ويح أخوج، كالته اخويه بمصر روح عليه، وجيبها امنه»[3].

يذهب الفتى إلى مصر للحصول على مفاتيح عضوها التناسلي.

---

(1) ينظر، العقد الفريد، الجز الرابع، 111.

(2) ينظر، التراث الشعبي، العدد الفصلي الثاني، ربيع 1989، ص 44.

(3) ديوان التفتاف، ص 261.

ويدخل في مغامرة شيّقة تنتهي بحيازته المفاتيح وعودته إليها. وما إن يعود حتى ينسى الانتقام ويتزوجها، وينقلها إلى قصر أبيه. الأحرى أنه يتعلّق بها ويعفو عنها، ثم ينتهي الأمر بزواجهما واحتفاظه بمفاتيح عضوها التناسلي.

***

فكرة الأقفال السبعة التي يُغلق بها العضو التناسلي الأنثوي جدّ مثيرة، وتبدو استعارة مناسبة لسيطرة الذكر على الأنثى. لقد فُهم المفتاح دائماً على هذه الشاكلة في متخيّل الإنسان. إنه رمز لملكية شيء ما سواء كان بيتاً أم خزانة، وسواء كان المملوك مادياً أم معنوياً. أن يملك المرء مفتاحاً، فذلك يعني حيازته كلمة سرّ يتحكّم عن طريقها بما يملك. قد يكون المفتاح كلمة أو مفتاحاً فعليّاً، قد يكون رقماً أو عنصراً ما كشعر شمشون مثلاً أو حزام أفروديت الساحر، في مأثور الشعر، ثمّة مفاتيح للقلوب لا يملكها إلّا من حاز تلك القلوب. عبّر مظفر النواب عن ذلك فقال: بحزامك مفاتيح السوالف.. وأنت تدري..ضيعينه الباب والمفتاح[1]. وهو يقول أيضاً: أتلمّس ثلاثيني، وأزتهن شدّة مفاتيح، ما رهمن ولا مفتاح، لا افتكّ العمر بيهن، ولا افتكّيت.

وفي الأمثال المصرية، يقال عن الشاطر الذي يظفر بحاجاته: في كفّه رقى إبليس مفتاح[2]. أي إنه يملك رقى وتعاويذ تفتح له الأبواب المغلّقة، سواء كانت أبواب زرق أم أبواب ملوك، قلوب نساء أم أعضائهن التناسلية. وقديماً قال شاعر عربي عن شاب نافسه على قلب امرأة:

---

(1) للريل وحمد، مظفر النواب، ص 145.

(2) ينظر: العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عهد محمد علي، جون لويس بوكهارت، ترجمة د. ابراهيم أحمد شعلان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 194.

مـاذا تظنّ سـليمى ما ألـمّ بها　　مرجّـل الرأس ذو بردين مزّاحُ
حلو فكاهته، خـــــزٌّ عمامته　　في كفّه من رقى الشيطان مفتاحُ[1]

ورقى الشيطان المعنية ما هي إلّا المفاتيح التي تفتح ما استغلق من الشريك. في بعض الممارسات السحرية، تستخدم النسوة المفاتيح بشكل فعلي لا مجازي، كما لدى البغداديات من اللواتي فاتهنّ قطار الزواج. كانت الواحدة منهن تذهب لمرقد عبدالقادر الجيلاني، ومعها قفلٌ ومفتاحٌ وقليل من السكر. ثم تجلس في فناء المرقد وتضع القفل على ثوبها وتقفله، ثم تضع معه شيئاً من السكر. بعد ذلك، عليها انتظار مجيء ذكر «مستطرق» ليفكّ قفلها ويخرجها[2]. فإن أتى الذكر سريعاً، دلّ ذلك على قرب انفراج العقدة، وإلّا فإنّ «أمورها داجه».

يقترن، في هذه الممارسة المسرحية، عددٌ من العناصر الدالّة على مفهوم الزواج بوصفه خصباً. فثمّة قفلٌ ومفتاح وحفنة سكر، ومن ثم، هناك ذكرٌ لا بد من حضوره كمعادل للمفتاح. مجيءُ الرجل هو قدومٌ رمزي للزوج، ما يعني ضمنياً انفتاح القفل.

ولئن مثّل البغداديون الرمز بشكل مجازي، فإن المصريين حتى الأربعينات كانوا يستخدمون مفتاحاً حقيقياً لتمزيق غشاء البكارة كما يؤكد أحد المستشرقين[3]. كانوا يفعلون الأمر بأصابعهم، لكنَّ شريحة منهم يستخدمون «مفتاحاً من الخشب، والفلاحون وأسافل الناس

---

(1) طبائع النساء، وما جاء فيها من عجائب وغرائب وأخبار وأسرار، للفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي،تحقيق وتعليق محمد ابراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، 174 .
(2) أوابد الولادة، أحمد حامد الصراف، مقالة، مجلة لغة العرب، الجز الخامس، السنة الخامسة، 270.
(3) ينظر، العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عهد محمد علي، ص 194.

يستخدمون المفتاح، بل يعيبون كل الذين لا يفعلون ذلك»[1]. وفي الأغاني الرجولية العراقية يقولون:

لسـوي زنـودي غلـق
وأصابعـي مفتـاح
وافتـح بـاب العـرب
وأدك جوبيـه

ومرة بعد أخرى، يتمّ الانتقال من المجاز إلى الحقيقة، ومن الحقيقة إلى المجاز، فتصف امرأة عضو زوجها بالمفتاح في أرجوزة لطيفة لها قصّة يرويها صاحب «العقد الفريد». يقول إن رجلاً يدعى أبا البيداء كان عنيناً، وكان يتجلّد ويطلب من قومه بأن يزوّجوه امرأتين لا واحدة. فأبوا عليه إلّا واحدة، فتزوجها ودخل عليها، وظلّ كلما سألوه عن فعله معها قال إنّه فعل وفعل. لكنهم، بعد أسبوع، سألوا زوجه عنه فقالت:

كان أبو البيداء ينزو في الوهق حتـى اذا أدخـل في بيـت أنق
فيـه غزال حسـن الـدل خرق مارسـه حتى اذا ارفض العرق
انكسر المفتاح وانسد الغلق[2]

على النقيض من ذلك المفتاح الضعيف الذي ينكسر ما إن يُسدّ «الغلق». يذكر السيوطي أنموذجاً من «مفتاح» شديد الوطأة، جامح، مكافح، لطاّم وعضّاض بالقفل أيضاً:

تلقـى بجهـم جامح السـلاح تلقـاه بعـد اللطـم والكفـاح
يعـض بالأغلـب ذي الجنـاح كما يعـضّ القفـل بالمفتاح[3]

لعل المعنى نفسه داعب ذلك الأمرد الذي كتب على تكته ختماً هو

(1) المصدر السابق، ص 170.
(2) العقد الفريد، الجزء الرابع، 63.
(3) رشف الزلال، ص 36.

عبارة عن بيت شعر يقول: قفلت يا قوم على تكتي .. لكنما مفتاحها الدرهمُ[1].

فالدرهم هو المفتاح الذي يفتح تكّة أي محبوب مشتهى، ولذلك فاز الأغنياء باللذات واكتفى الفقراء بـ«ضرب الخيال»، ووضعوا «الغلك» على تكتهم دائماً.

وبمناسبة «الغلق» هذا، فإنّ من المعلوم أنّه نفسه «الغلك» في اللهجة العراقية، الوارد في بضعة أمثال ذات صلة. فهم يقولون عن كل زوجين متناسبين: انجمع طبيج عل الغليج. وكذلك يقولون عن الفوضى التي لا يرجى لها إصلاح: بكـ.. وضاع الغلك، أي أن الأمر ضاع كما يضيع الغلق في عضو تلك المرأة لسعته[2].

الحال أنّ رمزية المفتاح في هذه الأمثال لا تختلف كثيراً عن رمزيته في نظريات التحليل النفسي وتفسير الأحلام، لا عند فرويد فقط، بل عند كارل يونغ أيضاً. الأخير مثلاً يقول إنّه «قد يحلم شخص بأنّه يُدخل مفتاحاً في قفل أو يستخدم عصاً غليظة ببراعة»[3]. وكلّ واحدة من الصورتين يمكن أن تكون بقعة ضوء تنير منطقة الجنس المعتمة.

قد يختصر كلّ ذلك في الأهزوجة العراقية القائلة: جبنالك برنو ما ملعوب بسركيها. أي أننا أتينا لك بعروس لم يُدخل بها سابقاً. إنها عذراء، ولم يمتد أصبع لـ«سركيها»، أي زنادها، والطريف أن مفردة «السركي» هذه تستخدم للباب أيضاً، فهو قفل داخلي لا يفتحه سوى مالك البيت.

الخلاصة من هذا كله هو الآتي: ثمّة، في المرأة بوصفها بيتاً يملكه

---

(1) الجنس عند العرب، الجزء الأول، مصدر سابق، ص 155.

(2) موسوعة الكنايات، ص 369.

(3) الإنسان ورموزه، كارل غوستاف يونغ، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ص 130.

الرجل، قفل (غلك) يفترض أن يكون بيد الرجل، وبخلاف ذلك، سيكون للمرأة أن تمتلك مفتاحها وتحوز الولاية على نفسها. فإن حدث ذلك، فهذا يعني فتح قفلها لكل رجل تشتهيه. من هنا، كان على الرجل الاستقتال للحفاظ على المفتاح، والسيطرة على شهوات المرأة. في المقابل، استقتلت بنات عشتار من أجل انتزاع المفتاح نفسه، ولو بالركون لقتل العشاق في لاوعيهنّ كشكل من أشكال التمرّد عليهم. لا بوصفهم عشاقاً أو معشوقين، بل بوصفهم مالكين لذلك المفتاح الرمزي. وهو ما جرى مع سميراميس التي كانت تقتل معشوقيها كل ليلة كما سنرى.

***

لنترك فكرة المفتاح الغريبة هذه وسنرجع لها في ما بعد. أمّا الآن، فلنعد إلى الموتيف الأول الذي أشرنا إليه، أي ثيمة المرأة الساحرة التي تصطاد عشاقها وتقتلهم. إن هذه الثيمة قديمة قدم معرفة العراقيين بالحبّ والحرب، وترجع تحديداً إلى «إنانا»، سيدة السماء[1]، التي ابتدأت عبادتها في الوركاء، وتمحورت حول كوكب الزهرة. ثم مع دخول الساميين، تحوّلت إلى مسمّى عشتار، وعُرفت معبودةً مزدوجة الوظيفة، فهي في الليل آلهة للجنس والخصب والنماء، لكنها في النهار تتحول إلى آلهة للحرب والقتل والعنف[2]. تجدها في حين غانية متهتكة، وفي حين آخر، نادبة باكية. تارة تبدو قاسية تقتل عشاقها الواحد تلو الآخر، وتراودهم كما فعلت مع جلجامش، غير أنها، في تارة أخرى، تكون مشتهاة وعصيّة على الإمساك.

إنما تكمن غرابة هذه الإلهة هنا تحديداً، أي أنه في الوقت الذي

(1) تحضر «إنانا» في فصل آخر من هذا الكتاب، ولكن بالتركيز على كونها رمزاً للخصب والنماء وليس للحرب والقتل والسادية.

(2) ينظر: عشتار ومأساة تموز، فاضل عبدالواحد علي، دار الأهالي، عمان، الطبعة الأولى، 1999،ص 23.

يتزاحم العشاق على بابها، كانت تغدر بهم واحداً بعد الآخر. ومنهم تموز الذي تسلّمه لزبانية العالم السفلي بديلاً عنها[1]. الحال أن الأنثروبولوجيين والمهتمين بالسومريات يحارون في قصتها مع تموز، لماذا سلّمته للعالم السفلي ثم نزلت خلفه لتنقذه؟ هل كانت تريد إنقاذه فعلاً أم إنها لم تكن مهتمة بذلك أصلاً؟

لعل الدكتور فاضل عبد الواحد علي أفضل من بحث هذا الموضوع بتوسّع. وهو يكاد يجزم، مناقضاً رأي صاموئيل كريمر وغيره[2]، أنها لم تذهب كي تنقذ زوجها. مع هذا، بقيت مسألة نزولها لإنقاذ تموز هي السائدة، وكان على الجميع الأخذ بها كالخطأ الشائع.

عموماً، تُبرز حكايات إنانا شخصية غريبة الأطوار، فهي تعشق الجنس، لكنها عنيفة في الوقت نفسه. تغدر بعشاقها وتطاردهم بعد أن تراودهم. وفي الأناشيد التي رُويت عنها تتبدّى هذه الخصائص بشكل جليّ. في واحدة من قصصها مثلاً، تتعرض للاغتصاب على يدي فلاح سومري يدعى شوكليتودو، ثم تشرع في اليوم التالي في الانتقام بشكل مروع من بلاد سومر بأكملها[3]. ومع هذه القسوة الغريبة، تركت لنا ترانيم بالغة الرقّة عن الحب والجنس. ترانيم تناقض كونها نتاج منطق الدولة الآشورية العنيفة كما يرى سيد محمود القمني. يقول إنه «مع بدء الآشوريين على صفحة التاريخ وتكوّن الدولة الآشورية، لم تعد الزهرة ربّة اللذة والحب الشهواني فقط، وإنما ربّة حرب هلوك»[4]. ويفسّر هذا التغيّر بالرجوع إلى تأثير طبيعة الشعب الآشوري الميّالة للدمويّة،

(1) المصدر السابق، ص 83.
(2) المصدر السابق ص 83 ـ 84.
(3) المصدر السابق، ص 61.
(4) الأسطورة والتراث، د. سيد القمني، الطبعة الثالثة ـ 1999، المركز المصري لبحوث الحضارة، ص 78.

وربما «وجد الآشوريون لطبعهم واعتقادهم الجديد سنداً في طبيعة الزهرة ذاتها، فهي تظهر في اليوم مرتين، صباحاً مع الشروق، ومساء مع الغروب، ومن هنا اعتبروها آلهة الحب واللذة حين تكون في المساء ولكنها إلهة الحرب والقتل حين تكون إلهة الصباح، حتى لقبوها سيدة الحروب»[1]. أما اسمها الجديد «عشتار» فارتبط باللذة والمتعة إلى جانب الهلاك، ثم تكلل بظهور ما يسمى «العشتاريات» وهن عاهرات مقدسات لهن طقوس دينية ترتبط بالمعبد كما يقول د. نجيب ميخائيل[2].

***

من عشتار- إنانا، نتجت عشرات الرموز الأسطورية في الشرق والغرب. وهو ما تتبّعه جيمس فريزر الذي تحدّث مطولاً عن ربّات الخصوبة والجنس وعشاقهنّ، كأفروديت وأرتيميس وفيرا وديانا وفينوس، فضلاً عن أدونيس وآتيس وإيزيس وغيرهم. لقد تحدّث فريزر عن هؤلاء انطلاقاً من الأصل الرافديني، لكنَّ الملاحظ أن ليسوا كلهم يعمدون لقتل معشوقيهم وعشاقهم. بعضهم يفعل ذلك فقط، أمّا في بلاد الرافدين، فإنّ الظاهرة تكاد تكون متواترة إذ يظهر الرمز مرّة بشكل ذكر، وتارة بشكل أنثى، مرّة بشكل حيوان خرافي كالسعلوة، وحيناً بشكل شخصية آدمية مثل سميرأميس أو شهريار. وفي كل شكل يظهر به، يعمد الرمز إلى آلية القتل بهذه الطريقة أو تلك.

قدر تعلّق الأمر بسمير أميس، فإنها لم تكن سوى شكل من أشكال عشتار التي عرفها العراقيون. ولئن اختلط في سيرتها ما هو تاريخي بما هو خرافي، إلّا أنها دخلت عنصراً أساسياً في متخيّل أبناء الرافدين. وثمّة من يقول إنهم قدّسوا الحمامة بتأثير من الخرافات التي أحاطت بها. يقول غوستاف لوبون إنه لم تكن سميرأميس سوى «ابنة رجل آدمي من

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق نفسه ص 78.

معبودة سماوية أرادت أن تستر زلتها عند ولادتها، فتركتها في الصحراء، حيث كان يغذيها سنة كاملة سرب من الحمام»[1].

وكالعادة في مثل هذه الخرافات، حدث أن التقطها الرعاة، فعاشت بفضلهم لتكون، من ثمّ، امرأة فريدة بين النساء. أمّا أغرب ما ارتبط بها، فهي تلك المعلومة التي ينقلها المؤرخ ديدودورس وتفيد بـ«أنّها أحجمت عن الزواج الشرعي حتى لا يفلت من يدها صولجان الحكم، غير أنها كانت تختار للذتها أجمل رجال جيشها حتى إذا قضت منهم لبانتها أعدمتهم»[2].

كانت سميرأميس هذه قد تزوجت ضابطاً آشورياً ترقى ليكون حاكماً لسوريا، ويُدعى مينونيس. ثم أعجب بها الملك نينوس، وشُغف بها، فهدد زوجها بالتنازل عنها وإلّا فقأ عينيه. وفي الأخير، يتزوجها الملك، ويقال إنّها قتلته وجلست على عرشه[3]. ثم بدأت تختار كلّ ليلة جندياً وسيماً من جنودها فتقضي منه وطرها ثمّ تقتله.

كانت هذه الخرافة تمثيلاً لحكايات إنانا ـ عشتار مع عشاقها. وهي بعد، أصلٌ لا شكّ فيه لأسطورة ديانا وعشاقها التي يتحدث عنها جيمس فريزر. كانت ديانا إلهة الخصوبة اليونانية، وكان أول عشاقها هو فيربيوس الذي يطارحها الغرام في الغيضة المقدسة، ثم تلته مجموعة من الكهنة الذين يسميهم «ملوك الغابة»، ممن توافروا على خدمة ديانا، وانتهت حياتهم واحداً بعد الآخر نهاية عنيفة مثله[4]. والخلاصة التي يخرج بها فريزر من الثيمة الأسطورية هذه أن ثمّة قصصاً كثيرة تماثل ما

(1) حضارة بابل وآشور، ص 24.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 23.

(4) ينظر: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، جيمس فريزر، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، الجزء الأول، ص 90.

جرى لكهنة الغيضة المقدسة، وكلّها «تدور حول شباب من البشر الذين يتمتّعون بدرجة عالية من الحسن والكمال، ولكنهم دفعوا حياتهم ثمناً لنشوة قصيرة في حب إحدى الربّات الخالدات»[1].

بالعودة لسميرأميس، فإنّ ثيمة قتل المعشوقين ليست مستلهمة من عشتار الفاجرة القاسية فقط، فهناك جلجامش الذي ضجّت منه الوركاء بسبب دمويته. الرجل هذا لم يترك عذراء طليقة لحبيبها، ولا ابنة مقاتل ولا خطيبة بطل[2]. كلهن كن تحت يديه ومادة لشهوته، وكان يأخذ العذراوات لمتعته. لهذا، تضرّع أهالي الوركاء لـ«آنو» الجليل أن يخلق لهم وحشاً يضارعه في القوة، ومن ثم يقدر على إيقافه عند حدّه. وهو ما جرى حين خُلق إنكيدو ليكون منافساً لجلجامش.

ماذا عن شهريار، ألم يكن صورة أخرى عن جلجامش؟ ذلك السؤال الذكي يطرحه زكريا محمد في واحدة من أنبه الدراسات، وفيها يثبت أصلاً عراقياً منسياً لثيمة «ألف ليلة وليلة» التي تقوم على قتل العشيقات أيضاً.

ولكن قبل التوقّف عند زكريا محمد وشهريار وجلجامش. علينا إشباع فكرة تعاضد العشق مع العنف، فهذه من أكبر المآزق التي واجهت الانثروبولوجيين وأثارت تساؤلاتهم، وكان لسان حالهم يردّد بحيرة :كيف أمكن أن يمتزج العذاب بالعذوبة والألم باللذة؟ كيف أمكن أن يزدوج معنى «الضرب» بمعنى العشق فتقتل سمير أميس معشوقيها كلّ ليلة؟ كيف يمكن تفسير هذا التناقض، تناقض عشتار، ربة العشق والحرب؟

***

إن المسألة لتبدو عويصة بالفعل وتتطلّب تأملات طويلة؛ تقلّب في دفاتر الكناية الشعبية مثلاً فتراهم يصفون الجميلة المثيرة بالقول: فلانة

---

(1) المصدر السابق، ص 89.

(2) مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، ص 105.

مال نيك وبسط(جنس وضرب). أي إنها مثيرة جسدياً بحيث تبدو وكأنما ما خلقت إلاّ لممارسة الجنس وتلقي الضرب في الوقت نفسه. السادية بيّنة هنا مثلما هي بيّنة في قولهم: تتفلس على البرياني، وتنوكل، وتنكرط كرط، وسوى ذلك[1]. عدا هذا فإنهم استعاروا للجنس مفردات تحيل للحرب، ما يعني اختلاط اللذة بالتعذيب في منظورهم. فهناك الـ«صفق» والـ«ضرب»، و«الركع»، إلى جانب الشخير والبكاء والتأوّه، ناهيك عن العض و«الرصّ» والضرب الخفيف.

لا يتعلّق الأمر بالعرب فحسب، بل هي ثيمة إنسانية نبّه لها عدد كبير من الباحثين ومنهم نوفاليس ورينيه جيرار والكونت فرانسوا دي ساد وأوتو فينيغر[2]. دي ساد يقول مثلًا إنّ اللذة مرتبطة بالألم، أمّا المتعة فترتبط بالقسوة. ويضيف أن «القسوة طبيعية، فنحن جميعاً نولد بقدر من القسوة التي تخفف من وطأتها التربية في ما بعد، والقسوة هي طاقة في الإنسان لم تقمعها المدنيّة»[3]. وهو في كتبه يدافع وينظّر للقسوة الجنسية بوصفها متعة أو متراكبة بنيوياً مع المتعة.

أما فينيغر، فيرى في كتابه «الجنس والطباع» أنّ هناك صلة قرابة بين الحب والقتل والمتعة والقسوة. ذلك أنّ «كلّ ما تلده المرأة لا بد من أن يموت. وعشية الموت المبكر، السابق لأوانه، تنشأ لدى كل كائن حي أقوى رغبة جنسية ـ إنها الحاجة إلى أن يترك الكائن الحي من بعده مخلوقاً ما، وهكذا، فالغريزة الجنسية تحمل في قوامها، ليس من الناحية

(1) ينظر: كتاب المكاريد..حكايات من سرداب المجتمع العراقي، محمد غازي الأخرس، دار التنوير، بيروت الطبعة الأولى2012، ص 256 ـ 280 .

(2) ينظر: الإيروس والثقافة، فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شتساكوف، ترجمة د. نزار عيون السود، منشورات المدى، الطبعة الأولى، 2010، ص 279.

(3) المصدر السابق، ص 181.

السيكولوجية فحسب، بل من الناحيتين الأخلاقية والفلسفية شبهاً عميقاً بالقتل»[1].

لكن قبل هؤلا جميعاً، ثمّة سيغموند فرويد الذي ارتكزت نظريته في الجنس على فكرة التناقض بين الميول الفطرية للحياة والميول الفطرية للموت، وهما المفهومان اللذان يسميهما الإيروس ـ مبدأ اللذة، والتاناتوس ـ غريزة الموت. إنه يقول، بهذا الصدد، إننا نعترف دائماً «بوجود مكوّن السادية في الغريزة الجنسية»[2]. وهذا المكوّن يمكن أن يتحول إلى مكوّن مستقل على شكل انحراف يمكنه أن يسيطر على الطموح الجنسي الكلي لهذا الشخص أو ذاك.

بعيداً عن هذا، قريباً من ذاك، يعتقد الأنثروبولوجيون أن ثمة ما يربط الجنس بالعنف فعلاً. فهذا هو رينيه جيرار يحيل العنف لمظاهر الجنس المباشرة كالخطف والاغتصاب وفضّ البكارة، كما يحيل لنتائجه الأبعد حين يتسبب بآلام الولادة مثلاً. ثم لا ينسى الإشارة إلى أن ممارسة الجنس نفسه عملية عنفية يتحرر خلالها العنف المكبوت، ولكن بعد امتزاجه باللذة[3]. ومن الطريف أن ينبّه، بهذا الصدد، إلى أن شجارات العشاق تنتهي دائماً إلى عناق[4]. وهي مشاهد طالما رأيناها في السينما، وقرأنا وصفاً لها في الروايات وكتب تعليم فن الجنس والحب كقصيدة «فن الحب» لأوفيديوس أو كتاب «الكوماسوترا.. فن الحب عند الهنود».

في هذا الكتاب، ثمّة فصول رائعة تتحدث عن طرق ممارسة العنف بين العشاق وفنون التحرّش الغرامي أثناء الوصال الجسدي. يقول

---

(1) المصدر السابق، ص،281.

(2) المصدر السابق نفسه، ص، 279.

(3) العنف والمقدس، رينيه جيرار، ترجمة سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى 2000،ص20.

(4) المصدر السابق نفسه.

الحكيم الهندي إنه «من الممكن مقارنة الوصال الجنسي بالمشاجرة، وذلك بناء على متناقضات الحبّ وميله إلى الخصام»(1). ثم يفصّل في مواضع الضرب من الجسم، وهي الأكتاف والرأس وفجوة ما بين النهدين، والخلف. ويقول: «ويسبب الألم الذي ينشأ عن الضرب فتنة ينشأ عنه صوت التقبيل وصوت البكاء المخنوق»(2). مضيفاً أنه «يجب على الرجل أن يلكم قفا المرأة بقبضتيه وهي جالسة في حضنه كما يجب عليها أن ترد عليه بالمثل وتوبّخه وكأنها مغضبة..وفي أثناء الجماع يجب على الرجل أن يضرب فسحة ما بين نهدي المراة بظهر يده ببطء في بداية الأمر، ثم بسرعة تتزايد نسبياً مع تزايد الانفعال حتى نهاية الجماع»(3).

ويشير الحكيم الهندي إلى ما يجب على الرجل فعله عند نهاية الوصال من عصر للثديين والأرداف، وهو مما تفضّله المرأة الهندية كما يؤكد. مشيراً إلى أن «الصفات التي تميّز الرجولة هي الخشونة والإلحاح، بينما تعتبر صفات الضعف والرقّة والمقبولية والميل للعزوف عن الأشياء المنفّرة من مميزات الأنوثة»(4). وهذا هو الحاصل في الثقافة العربية أيضاً كما سنرى.

***

يكاد الأمر أن يكون نسقاً ثابتاً في ثقافات العالم إذاً: الرجل يكون مثالياً في الوصال طالما اتصف بالخشونة والقسوة مع شريكه. عليه أن يكون صلباً وقاسياً، ومتوحشاً. ولقد قيل، بهذا الصدد، إنه جاء رجل الى علي بن أبي طالب وقال له: إن امرأتي كلما غشيتها تقول اقتلني، فقال له علي: اقتلها.

---

(1) ينظر: الكوماسوترا.. فن الحب عند الهنود، تأليف مالاينجا فاتسيانا، ترجمه الى العربية رحاب عكاوي، دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1998، ص 77.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) المصدر السابق ص78.
(4) المصدر السابق نفسه.

كانت تلك المرأة مازوخية وتتمنى، في دواخلها، أن يكون الشريك أقسى معها. وهو أمر يعرفه الذكر جيداً، وينزع إلى توكيده. فالحبّ طعن دموي وحملات ولا حملات عنتر كما يقول عبد الغني الترساوي:

يا شين منه اذا توتر
وأزبد وقام ذاك الأعور
يحمل ولا حملات عنتر
وطعنته دموية(1)

ويجب ألا ننسى هنا أن أشهر استعارة تستخدم في العامية للعضو الذكري هو «السلاح»، وعادة ما يسأل المرء عنه بالقول: شلونه سلاحك؟ فيرد: تمام. لذلك ينظر الذكر لنفسه، أثناء الوصال، بوصفه محاربا، فيبدو الجسد الأنثوي الليِّن ميدان معركة ضروس بالنسبة إليه.

وقد تبادر هذا لذهن أحد الشعراء فوصف نفسه:

وإني أشدّ القوم وجداً وناقتي
أشدّ ركاب القوم رجع حنين
يشوق الحمى أهل الحمى ويشوقني
حمى بين أفخاذ وبين بطون(2)

يمكن القول هنا إنّه في مقابل فروسية الجسد الذكوري القهّار، العنيف، ثمة فروسية أخرى ممهدة يجب أن يمتاز بها العاشق العربي كي يصل مبتغاه. بمعنى أنه يتوجّب عليه أن يكون مغواراً قبل الوصول أو من أجل الوصول إلى السرير. وفي هذه الحال، سيصادفنا فارس غير هيّاب مثل امرئ القيس أو عمر بن أبي ربيعة الذي يقول مثلاً:

---

(1) نواظر الأيك، جلال الدين السيوطي، تحقيق وتعليق طلعت من عبد القوي، دار الكتاب العربي، دمشق، ص 72.
(2) المصدر السابق نفسه، ص 120

حتى دخلت على الفتـــاة وإنها | لتـــغط نوماً مثل نوم المبهج
وإذا أبوهـا راقـد وعبيـده | من حولها مثل الجمّال الهرّج
فوضعت كفي عند مقطع خصرها | فتنفسـت نفسـها فلـم تتلهـج
فلزمتهـا فلثمتهـا فتفزعـت | منـي وقالت من؟ فلم أتلجلج
قالت وعيش أبي وحرمة أخوتي | لانبهـّن الحيّ إن لـم تخرج[1]

على أنه بإزاء هذا العنف الفعلي أثناء الوصال، ومن أجل الوصول إليه. ثمّة عنف مجازي تتصف به الأنثى قبل فعل الوصال. لكأن انقلاباً يجري دائماً، قبل الوصال وبعده، يتبدل وفقه الطرفان في موقع الفروسية. تارة تكون الأنثى منتصرة وحيناً يكون الرجل غالباً في تلك الحرب. وأشهر استعارة ترد، في هذا الجانب، هو التركيز على صورة رمي المحبوبة السهام على عاشقها، وإصابته رغم اتصافه بالفروسية. هذا هو صاحب لبنى يقول:

برت نبلها للصيد لبنى وريّشتْ | وريّشـتُ أخرى مثلها وبريتُ
فلما رمتني أقصدتني بسهمـــها | وأخطأتها بالسهم حين رميتُ[2]

وذاك هو عمر بن أبي ربيعة يصف إحدى عشيقاته بأنّ:

لـم يطش قـط لها سـهم ومن | ترمـه لا ينـج مـن رميتهـا[3]

ولمن يريد الاستزادة من هذا الرشق و«تطافر» الدماء، ما عليه سوى أن يتناول أقرب موسوعة للشعر العربي الغزلي. وحينها يمكن أن يقول: يا إلهي.. كم يحب العربي السهام في شعره!

***

---

(1) ينظر، ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرحه ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور محمد الفايز، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية،1996، ص 91 .
(2) ديوان قيس بن ذريح، اعتنى به وشرحه، عبد الرحمن المطاوي، دار المعرفة، بيروت، ص 61.
(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 86.

سيكولوجيّاً، يتضمّن العشق العنف بطريقة لا يمكن معها الفصل بينهما. فهو ألم يختلط بلذّة، ولذة تختلط بألم. وعادة ما يتلذذ العاشق بغرامه مع ما فيه من أوجاع مبرحة. لهذا ترنّم عبدالحليم حافظ مثلاً: «حبك نار مش عايز اطفيها، ولا أخليها، دقيقة تفوتني ما احسش فيها»؟، وعن هذا المعنى عبّر العباس بن الأحنف فقال: إن للحبّ لحالين: نعيماً وعذاباً؟[1]، ووافقه أبو نؤاس الذي قال إن «في الحبّ روعات وتعذيب ..وفيه يا قوم الأعاجيب»[2].والحب بالنسبة للأخير لا يحتاج سؤالاً وجواباً ذلك أنّه «سائل عن الحب تُخبر .. فالحب صبر وسكر[3]. وهو في مرارته لذيذ. بالوصول إلى التراث الشعبي، سنلاحظ وراثة هذا النسق الثقافي السائد منذ ألف عام. لذلك ليس غريباً أن تمتلىء المخيلة بالمأثورات التي يتداخل فيها مفهوما العذاب باللذة. وكما هو حاصل فرفي الشعر العربي، توصف المرأة دائماً بأنها «قتّالة»، شديدة العنف، وقاسية لا ترحم. تُعرض أعضاؤها التي يفترض أن تكون جميلة بوصفها أسلحة، فالجدائل أفاعٍ مسمومة، والعيون تطلق أسهماً من نار. الابتسامة قد تودي إلى التهلكة. وكل ذلك يختصر في قصيدة فليح الحلي التي يستعيد بها حكاية قيس وليلى، يقول:

خل ليله بهواها لا تعنّفها
حليفة شوك والتعنيف يجلفها[4]
يجلفها الردف لو كامت من الكاع
تجعدها الجعود اتزود عن الباع[5]

---

(1) ديوان العباس بن الأحنف، ص 21.
(2) ديوان أبي نؤاس، ص 413.
(3) المصدر السابق، ص 424
(4) دع ليلى في حبها ولا تكلفها ما لا طاقة لها به من الهجران والفراق. ينظر: فنون الأدب الشعبي، علي الخاقاني، الجز الأول، منشورات دار البيان، بغداد، الطبعة الثالثة، 1989، 120.
(5) إن أردافها مليئة بحيث تجهدها حين تقوم، مثلما تجهدها الجدائل وتعيدها للأرض.

ليلـه امضمـره ترمـي بعيـون وسـاع
تجتـل علبعـد كل مـن يوالفهـا

تعرض ليلى الشعبية هنا، كما عرضت ليلى هناك، ضامرة البطن، ذات عينين واسعتين، تقتلان عن بعد، وبجدائل مسقيّة بسم الأفاعي السود:

تخلـف هالجعـود مـن الصبـح طيّـات
ومـن سـم الأفاعـي السـود مسـكيات
اتكـول اسـهام يرمـن هنـه بالسـاعات
بالـك بالغـدر يلـي تسـالفها

إنها غدّارة، لا يمكن النجاة منها. فعدا سم الأفاعي المطويّة مع الجدائل، ثمّة حرّاس يحرسونها. فإن استطاع أحد تجاوزهم، لسوف يلاقي سهاماً أخرى مسمومة. بل لن يستطيع كل أهل المدن حمايته من شراستها. ذلك أنها مخلوقة لقيس، لقيس فقط، ولا يمكن لأحد أن يحلّ مكانه.

اليسـالفها يخـاف مـن الحـرس توليـه
ومـن سـهم اللحـظ سـم جاتـل تغذيـه
كل اهـل الطنـب والمـدن مـا تحميـه
وليفـه قيـس غيـره مـن يوالفهـا

وهي، بعد ذلك، تملك من مقومات القوّة ما تستطيع به حماية عشيقها أيضا. كيف لا تستطيع ذلك وهي وريثة عشتار في سحرها وألوهيتها. أنظر كيف أنها تقدر على تخبئة حبيبها في طيّات شعرها:

صاحـت صوت مـن عنده الجبـال تمور
امعـذب يـا وليفـي وخاطـرك مكسـور
لـو شـفت العريضـي حاطلـك ناطـور
أفجلـك كذلتـي والبـد بطارفهـا

بإزاء (ليلة) التي تقسو على من يراودها ما خلا قيس. ثمّة بطلة

عشتارية أخرى، أوضح في الملامح، وتكاد أن تكون صورة طبق الإصل عن آلهات الجنس القاسيات اللواتي يتفنّنّ في إبداء القسوة إزاء عشاقهن. هي قصيدة أخرى تنبني على فكرة السادية والمازوخية. فالمعشوقة سادية بينما العاشق مازوخي.

كتلـه أتـرك، كال مـا أتـرك بعـد
كتلـه أوفـي، كال مـا أوفـي الوعـد
كتلـه باسـمك، كال لا تلهـج بعـد
كتلـه أموتـن، كال أرضـه ابجتلتـك
كتلـه ترضـه، كال هـذي رادتـي
كـتلـه أتلـف، كال كملـت حاجتـي
كتلـه شـهوه، كال هـذي غايتـي
كتـــلـه وحـدي، كال كثـر سـبكتك

إنه هنا يرسم صورة للأنثى المعشوقة تقرب أن تكون عشتارية، فهي شديدة القسوة، تعرب عن رغبات دموية تجاه عاشقها. لا ترحم ولا تلين. سادية الخصائص، ومستعدة للقتل والتعذيب من دون رأفة. إنها أقرب لتلك النماذج التي تحدّثنا عنها، والرجل العاشق هنا يبدو ضعيفا، مستلب الإرادة، ويستعذب تعذيبه.

كتلـه كلهـم، كال مـا بيهـم صحيـح
كتـــلـه تظلـم، كال انـي اسـتريح
كتلـه وانـه، كال هـم تصبـح جريـح
كتلـه أرضـه، كال أسـلب مهجتـك
كتلـه راحـه، كال راحـه مـا تشـوف
كتلـه رشـفه، كال يأتيـك الحتـوف
كتلـه برهـن، كال كعطـت الجفـوف
كتلـه وانـه، كـــال أكطـع لوزتـك

الحال إنني ابتسمت وأنا استمتع بالقصيدة التي يوثّقها الراحل علي الخاقاني، ثم تخطّرت في ذهني قصائد أخرى كثيرة لا تقلّ روعة و«عنفا» مثل تحف الحاج زاير الدويج التي يقول في بعضها:

اللـي يطـب يلجيهـا وسـم للخلـك تسـجيها
عينـك رحـم مـا بيهـا كل نفـس تتـــعمدهـا
تتعمـد اشـعندك راي تكتـل الرايـح والجـاي
اشـنيتك يلدعـج ويـاي؟ اعليـه الـدروب اتسـدها؟

في تلك القصيدة الرائعة، يرسم زاير الدويج صورتين متناقضتين، الأولى للمحبوب المتجبّر الذي يطيح قتلاً بالمغرمين وكأنهم سنابل أمام منجله. والأخرى للمحبين الضعفاء المسحورين به والسائرين خلفه رغم أنهم يتلقون النار والنبال منه. إنه يتوسّل بالمحبوب:

كـود النفـوس بترتـاب ولا تذهـب النـاس اذهـاب
عينـك لعـد روحـي احـراب كـــل سـا رمـح تلهدهـا
تلهدهـا وميانـه تـدوس عينـك نبــل بيهـا وكـوس
لا تطبـج اطبـاج انفـوس وحـده ووحـــده افردهـا!

هذه الرؤية للمحبوب وللنفس المحبة لم تكن نتاج «عنف» الزاير، فالشعر العربي يزخر بهذه الصور، يقول أبو نؤاس عن حبيبه:

ومـن قـد أزهـق روحـي بـكل لـون وضـرب
فكـم عصبـت برأسـي وكـم عرجـت بجنبـي
فلسـت أحمـل منـك علـى علـى ظهـر صعـب
يـا قاتلـي أنـت واللـه فـي الحكومـة تربـي[1]

ويقول أيضاً عن فتى آخر:

ترى للصمت والحركات منه سـهاما لا تـزاد عـن القلـوب

---

(1) ديوان أبي نؤاس، ص 414.

ويمتحـن الصـدود بمقلتيـه فينكشف البري من المريب[1]

هذا المنظور العنفي موروث، في الواقع، وهو يتعدى (الزاير) العاشق إلى أغلب الشعراء الشعبيين حتى إنهم لم يتركوا سلاحاً إلّا استخدموه لوصف أعضاء الحبيب. وآخر تلك الأسلحة هو الورور (المسدس) الذي شاع في عصر عبود الكرخي فقال:

ناصـب شـرك دربـك خطـر كلمـن يـــكـع بـي مـا يفـر
واللحـظ فـي ورور كـسـر مـا تخطـي جيلـه وروركْ

***

الآن حان الوقت للعودة إلى دراسة زكريا محمد المعنونة «شهريار وجلجامش» التي تبدو وكأنها استئناف لحكم غير قابل للطعن من فرط ما تكرر وأخذ على أنّه بديهية. المقصود هو الإجماع «الخاطئ» على الأصل الهندي ـ الفارسي لألف ليلة وليلة، فهذا «الإجماع يطرد كل الاحتمالات الأخرى منذ العثور على نص المسعودي وتأكيده الأضعف عند ابن النديم بأنّ أصل ألف ليلة وليلة هندي، وأنّ العرب ترجموه عن الفارسية»[2].

لدى زكريا محمد مقاربات رائعة تنقض هذه البديهية لتعيد ثيمة الحكايات إلى أصلها العراقي القديم. فمثلما كان شهريار يقتل زوجاته في كل ليلة بعد قضاء وطره منهن، كذلك كان يفعل كل من جلجامش وسميرأميس. وهو يفترض أن خارطة رحلة ثيمة قتل العشيقة كان على عكس ما تعارف عليه بين المفكرين؛ بدلاً من أن تكون الرحلة من الهند مروراً بفارس وصولاً الى العراق، يفترض زكريا أنّها انطلقت من العراق لتمر بفارس وتنتهي بالهند. إنه يرى ابتداء الفكرة من العراق، وتحديداً من عشتار، ثم توضّحت أكثر ما توضّحت مع سميراميس مع نسيان

(1) المصدر السابق، ص 408.
(2) ينظر: مجلة الكرمل، العدد 54، 1998، ص 177.

العلّة الطقسية واختراع علة أخرى هي «خوف سمير أميس من الزواج القانوني كمبرر لعدم الزواج وقتل العشاق». وهو الأمر ذاته الذي جرى مع شهريار حين انتسي الأصل الطقسي القديم، وحل محله سبب جديد هو الانتقام. يقول زكريا محمد إن شهريار يقتل النساء انتقاماً لشرفه المثلوم من خيانة زوجته، «ومن هنا، أي من نقطة الانتقام، تمّ دمج حكاية الملكين، شهريار وشاه زمان، بالحكاية الأخرى المتخلّفة عن الطقس التي يمكن أن أسمّيها حكاية شهريار ـ جلجامش»[1].

لكي نفهم ما يتحدّث عنه زكريا محمد، علينا استعادة الحكاية الإطاريّة لألف ليلة وليلة وهي، باختصار، كالآتي: يكتشف الملكان الشقيقان شهريار وشاه زمان خيانة زوجتيهما، فيقتلانهما ويسيحان في الأرض ليريا إن كان هناك أعظم مما جرى لهما. وفي أثناء السفر، يصلان إلى ساحل بحر، فيتعرّفان إلى حكاية عفريت وفتاة تخونه رغم أنه يحبسها في صندوق تحت البحار. فيتأسيان به ويقولان: «إذا كان هذا عفريتًا وجرى له أعظم مما جرى لنا، فهذا شيء يسلينا»[2].

ثم يعود شهريار إلى مملكته، ويقرر قتل كل عذراء بعد افتضاض بكارتها انتقاماً من جنس النساء. هنا تظهر شهرزاد واختها دينازاد لإكمال حكاية الإطار. تتبرّع الأولى بالزواج من شهريار، وترتّب مع أختها حيلة للتغلب عليه. ثم يتزوجها شهريار، لكنها تطلب منه أن يسمح لها بتوديع أختها الصغيرة، فتأتي معها إلى الحجرة، وترقد تحت السرير[3]. ثمّ يجلس الثلاثة يتحادثون فتطلب دنيازاد من شهرزاد أن تقص عليهم شيئاً يزجون به الوقت، فتفعل ويبدأ الفخ. وهكذا يقتصر دور الأخت على

(1) المصدر السابق نفسه، ص 177.

(2) ينظر: ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، المجلد الأول، ص 10.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 10.

الطلب كل ليلة من الأخت أن تكمل القص فتنجو اختها من القتل لـ« ألف ليلة وليلة».

***

الآن، وقبل أن أنتهي من هذه المحاولة، علي التوقف ولو سريعاً عند راسبٍ متبقٍ عن فكرة الشقيقتين اللتين ترمزان للصراع بين عالم الدونيّة وعالم العلويّة. ولكن قبل المرور بالراسب الطريف هذا علينا أن نقول إن ثمّة فكرة مثيرة يمسّها زكريا محمد مسّاً خارجياً من دون أن يحفر في طبقاتها الداخلية العميقة. والسبب أنه كان مشغولاً بمهمة محددة هي البرهنة على الأصل العراقي لحكاية ألف ليلة وليلة وتفنيد أصلها الهندي والفارسي.

من هذا المنطلق، ينتبه إلى أن دنيازاد، شقيقة شهرزاد، لم تغادر الحكاية كما فعل شاه زمان، شقيق شهريار. وذلك لأن لـ«دنيا» علاقة بأصل الأسطورة والطقس العراقيين، فهي «صدى ما للإلهة ارشيكيجال أخت عشتار أو غريمتها التي كانت تحكم العالم السفلي وتنافسها على حبّ تموز»[1]. ويشير زكريا محمد إلى أن اسم «دنيا» يوحي بذلك، مثلما يوحي اختفاؤها تحت السرير في الليلة الأولى لزواج شهرزاد بارتباط ما بالعالم السفلي المذكور. بمعنى أن دنيازاد قد تكون صدى لإحدى الأختين العراقيتين، وقد تكون صدى لإحدى الأختين المصريتين «نفتس وإيزيريس اللتين بكتا أوزيريس القتيل»[2].

المؤسف أنّ زكريا محمد لا يتعمّق في حفره أكثر من هذا. بل يترك الأمر معلّقاً وخاضعاً للتأويل، وهو ما نحاول فعله الآن مركزين على فكرة «الشقيقة» المسبّبة للألم والشرور، أو الأخت الساكنه في الضفة

(1) ينظر: قصة حسين النمنم والسعلاة بين تكريت وسامراء وبغداد، سليم طه التكريتي، التراث الشعبي، العدد الثامن، السنة الثالثة،1972، ص 12.
(2) الكرمل، العدد 54، 1998، ص 182

الأخرى من الوجود، أو في العالم السفلي الذي ربما ظهر على شكل سرير تختبئ تحته دنيازاد أو تتبدّى بهيئة بيت في جانب آخر من نهر.

ثمة حيث تسكن شقيقة السعلوة العراقية الشهيرة التي اختطفت حسين النمنم وحبسته في مغارتها، ثم أنجبت منه ولداً وبنتاً[1]. كانت تلك السعلوة استعادة شعبية لإنانا ـ عشتار، فهي مثلها، تعجب بالرجال وتختطفهم. ومثلما لإنانا شقيقة تسكن في الجانب السفلي من العالم، تذهب إليها وتطلب منها تحرير من اختطفته. كذلك تضطر سعلوتنا للذهاب إلى شقيقتها عبر النهر طلباً لأي دواء يسعف ولدها المسمى «صلايج».

كان حامد أحمد الصرّاف أوّل من روى الحكاية الأسطورية نقلاً عن جدّته، فقال إنّ سعلوة حسين النمنم كانت جلست ذات يوم على جرف نهر دجلة وخاطبت أختها في الضفة الأخرى طالبة منها علاجاً لولدها. قالت لها: خيي خواتي، أي يا أختاه. فأجابتها الأخرى: عزّي وحياتي. ثم قالت الأولى: عدج حوايج للصلايج، أمسى يعالج من افاده ـ أي عندك علاج للصلايج، وهو ابنها فقد أمسى يعالج (يعاني) آلاماً أصابت فؤاده. فردّت عليها شقيقتها، حالفة بأبنائها الخمسة «وحق زيدح زميدح، مكه، والحبش والطير، ما عندي غباره، أي لا أملك شيئاً ولو بقدر ذرة الغبار»[2].

الحال أن هذا الموتيف يتكرر، بهذه الطريقة أو تلك، في المتخيّل الشعبي. فتراه يظهر أيضاً في حكايات شعبية أخرى تتنافس فيها أختان للزواج من ابن لسلطان ما[3]، أو كتلك الحكاية التي تدور حول اخت

---

(1) ينظر: قصة حسين النمنم والسعلاة، التراث الشعبي، العدد الثامن، السنة الثالثة،، 1972، ص 12.

(2) حامد أحمد الصراف، علم القوميات العراقية، مقالة، مجلة لغة العرب، الجز الرابع، السنة الخامسة، ص 197.

(3) ديوان التفتاف، الكرملي، ص 477.

فقيرة «هلكانة» تذهب عبر النهر لأختها الغنيّة طلباً للمساعدة كونها حاملاً. لكنّ الأخت الغنيّة تطردها شر طردة، فتعود الأولى لتنجب ابنتها فوق الجسر[1]. يتجسد الموتيف أيضاً في أشعار النعي، تلك التي تدور حول العداء التقليدي أو القطيعة الحادة بين شقيقتين. تقول إحدى النعاوي: بيني وبين اختي شط ابعيد..ما ينعبر إلّا بطراريج..بين وبين اختي براري..شط الغميج وروج عالي..بالجذب ما كالت تعالي.

في جميع هذه الأشكال، يتمظهر موتيف الصراع بين الشقيقتين، إنانا وأرشيكيجال، لجهة أن إحداهما تناقض الآخرى؛ الأولى ترمز للخير، والأخرى ترمز للشر، الأولى طيّبة والأخرى مسببة للآلام. وهذا ينطبق على الشقيقين أيضاً وأولهما قابيل وهابيل.

لكنّ ما يهمنا في هذا المفصل هو الراسب الطريف الذي نوّهنا به. نعني المرض الذي عرفه الإنسان منذ أقدم العصور وسُمّي «الشقيقة» كمرادف للصداع النصفي. في هذا المرض المزعج، تنتاب أحد نصفي الرأس نوبات من الصداع العنيف، المتواصل وربما الشبيه بذلك الذي انتاب إنانا وهي حبيسة في النصف الآخر من الكرة الأرضية عند اختها ملكة الظلام. والأشدّ غرابة من هذا كلّه أن لدى العراقيين القدامى عفريت مسؤول عن هذا المرض وغيره مما ينتاب الرأس واسمه «أشاكو»، أو «أزاكو». يقول سامي سعيد الأحمد: «تعيش الأوتوككو في المقابر والصحارى والجباري، والعالو عفاريت غير متميزة الجنس تقطن الخرائب والأماكن الخالية، والرابيصو ترهب الناس في الليل، وتتغلغل الأشاكو في أجسام الناس»[2].

***

(1) المصدر السابق، ص 391.

(2) ينظر: المعتقدات الدينية في العراق القديم،أمية عيد الأحمد، المركز الأكاديمي للأبحاث، ص 72.

وعدت في البداية أن أعود لثيمة المفتاح الذي يقفل به الزوج عضو زوجته التناسلي، وها أنا أفي بوعدي عائداً القهقرى إلى سياحة شهريار وأخيه شاه زمان بعد أن صدما بخيانة زوجتيهما لهما. لقد قررا مواصلة الرحيل في العالم إلى أن يعثرا على حكاية أعظم من حكايتهما. فكان والخلاصة أن مرض الشقيقة هو ذاته الأشاكو، وهما معاً يحيلان إلى ثيمة الأخت الشريرة التي تحكم نصف رأس العالم صادفا عفريتاً يخرج من البحر حاملاً صندوقا ترقد الفتاة في داخله[1].

تقول الرواية إن شهريار وأخاه يكمنان فوق شجرة، ويراقبان العفريت، فإذا به يفتح الصندوق لتخرج منه فتاة باهرة الجمال. ثم يتمدد العفريت ويضع رأسه على فخذها وينام. تتطلع الفتاة إلى أعلى الشجرة فترى الأخوين، وتشير لهما أن يهبطا وإلّا أيقظت العفريت فيقتلهما. يهبطان مضطرين، فتطلب منهما مواقعتها. يرفضان لكنها تهددهما بالعفريت، فيوافقان. يطارحانها الغرام بالتتابع[2].

ولما ينتهيان، تمدّ الفتاة يدها إلى داخل الصندوق، وتخرج عقداً فيه خمسمائة وسبعون خاتمًا، ثم تخبرهم أن أصحاب هذه الخواتم فعلوا معها جميعاً ما فعلاه هما معها، وكل ذلك على غفلة من العفريت «المكرود». ثم تطلب منهما خاتمين لتضيفهما إلى العقد، فيعطيانها خاتميهما.

بعد ذلك تخبرهما بحكايتها مع العفريت فتقول إن «العفريت اختطفني ليلة عرسي ثم إنه وضعني في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج»[3]، لكنها رغم كل هذا استطاعت أن تخونه خمسمائة وسبعين مرة، ثم تقول إن «المرأة منّا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء»[4].

---

(1) ألف ليلة وليلة، دار صادر، الطبعة الثانية 2009، ص 10 .

(2) المصدر السابق، ص 11.

(3) المصدرالسابق نفسه ص 11.

(4) المصدر السابق نفسه ص 11.

الحال، إن الأقفال السبعة التي تحبس الفتاة في الصندوق هي ذاتها التي ابتدأنا بها في حكاية قاتلة العشاق التي يغلبها الفتى الذكي ويطالبها بالوصال فيكتشف أن عضوها التناسلي مقفل بسبعة مفاتيح وأن المفاتيح بعهدة أخيها الآن في مصر.

إنها رمز لتملك المرأة وحيازتها كجسد. لكن هل يجدي ذلك نفعاً؟

المتخيل العربي يأبى الاعتراف بإمكانية ذلك رغم أن حكاية الفتى المذكور تنتهي بما يؤكد إمكانية السيطرة على شهوات الأنثى وإيقافها عن قتل الشبان.

جلسة في سرداب التابو:

حول عشقنا الحرام

.. و«العشق الحرام» هذا عنوان مسلسل تركي ضجّ به العرب وأحبّوه من المحيط إلى الخليج. عادة ما يحب العرب الأعمال الدرامية التركية، لكنهم مع «العشق الحرام»، بدوا ذاهلين عن أنفسهم وهم يتابعونه. هل حدث ذلك لأنه حاكى بعض لاوعيهم واللامفكر فيه من رغباتهم الجنسية؟ ربما، فثيمة العمل تدور حول هذا اللاوعي، وخطورتها تكمن في انتهاكها التابو الديني والأخلاقي الأكثر قداسة في تابوات الإنسان. وهو سفاح المحارم الذي سنفصل فيه القول.

ببساطة شديدة، تدور قصة «العشق الحرام» حول علاقة عشق تربط شاباً بزوجة عمّه، علاقة غرام عاصفة تزخر بالخيانات وارتكاب المحرم الأشدّ في نظامنا الأخلاقي. إثارة المسلسل إنما تكمن في هذا الخرق تحديداً، فقبل ذلك لم يعتد العربي تناول مثل هذه الثيمة، لا في التلفزيون فقط، بل حتى في الرواية والمسرح وغير ذلك من فنون السرد. لهذا وجد المتلقون بعض ما حرموا من التفكير فيه، فأقبلوا على متابعة المسلسل وكأنهم وجدوا حكاية تخصّهم.

الحال أن للعشق المحرّم في متخيلنا ذاكرة عريضة ربما حاكاها ذلك المسلسل، ذاكرة قد تبدأ من اختلاس النظر للأمّ والأخت من قبل الأبناء، وربما تنتهي بتلك الكوابيس التي تراودهم كباراً في المنام، وذلك حين يجد الواحد منهم نفسه يطارح أمّه الغرام في فراش الخطيئة. وحينئذ، تختلط اللذة بشعور ممضّ بالذنب، وربما تنتهي بالخجل من مجرد سرد الكابوس أو استذكاره مع النفس «الخاطئة».

بين هذا وذاك، قد تمرّ بك الحكايات صريحة حيناً ومخاتلة طوراً. تنبثّ في مثل هنا أو كناية هناك، قد تتسرب في بيت شعري يقال تهكّما، أو فكرة يجسّدها عمل فني ما. ومهماً يكن، فإن كل ذلك يشير إلى الحرام الذي نخافه ونتّقيه علناً، لكننا قد نفكر فيه سرّاً. أعني المسمّى «حراماً» في الوعي، والمتعامل معه «حلالاً» في اللاوعي، ذلك المحرّم الذي يظهر في المتخيّل كما يظهر في الأحلام، ويتجسّد في الشعر، كما يتسرّب في الأفكار كما سنرى.

***

الحديث عن الحرام والتابو مثيرٌ للتأمّل دائماً، ويحتمل الكثير من التأويلات. لكن قبل ذلك، هو يتصلّ بشكلٍ خفي بكلّ أنواع المحرّمات بما في ذلك ما كان في الأصل حلالاً ممجوجاً أو مستكرهاً، لكنّ طول عهدنا معه كاد أن يحوّله إلى أحد التابوات المخيفة. ولدينا دائماً وأبداً ضحية أولى هي المرأة.

نعم، ثمّة، في مجتمع ذكوري كمجتمعنا، مسكوت عنه يمكن تتبعه بوصفه صورة عن عشق محرم، ولكن بدرجة أقلّ أو لنقل بطبقة أخفّ. والمثال أمامي الآن، وهو فيلم لمخرج عراقي فيه بعض الجرأة غير المعهودة، ويتحدث عن ثيمة تتعلّق بالنساء ورغباتهن الدفينة،«المعيبة» بعرفنا.

تحكي قصة الفيلم، وهو من إخراج العراقي أسعد الهلالي، عن امرأة عراقية تجاوزت الخمسين، وتعاني أزمة داخلية بسبب زيجة غريبة؛ كانت تلك المرأة المسكينة قد اقترنت برجل في شبابها، لكنها لم تتواصل معه سوى لمدّة شهر واحد، إذ هرب بعدها لأسباب سياسية إلى خارج العراق. وخلال ثلاثة عقود لاحقة، ظلّت المرأة متواصلة مع زوجها عبر البريد في انتظار عودته ولكن دون جدوى. وفي الأخير، كبرت المرأة وظهرت التجاعيد في روحها وجسدها، ثمّ انتهى بها الأمر

عند طبيبة نسائية، تتفحصها وتخبرها إنها وصلت سنّ اليأس، أي مرحلة انقطاع الطمث، وأن شبابها ذهب أدراج الرياح، ومع الشباب ذهبت الخصوبة واللذة والجمال.

لا عليكم من مستوى للفيلم، فنيّاً، ولا تهتموا كثيراً لـ(حيائه) العراقي، وتعرّق جبينه الذي هو صورة مرآوية لتعرّق جبين أيّ امرأة عاشت في مجتمعنا. إنما المهم هو اللامفكر فيه اجتماعياً، والمسكوت عنه ثقافياً في حياتنا الداخلية وسيكولوجيتنا. اللامفكر فيه هذا، كما يحدثنا الباحثون، شيء يقبعُ منسياً بفعل قوة الثقافات وسلطتها الرمزية حتّى إذا ما تذكّره أحدنا رُمي بالحجارة ونُبِذ كونه يقلق ضمير الجماعة ويهدد اطمئنانها ويخلخل جدرانها المستقرة .

تتعلّق المسألة بالوصال بين الجنسين الذي هو حاجة طبيعية لا تختلف عن الأكل والشرب. وهذا أمرٌ يقرّه العقل ويؤكده العلمُ والشرع، إلى درجة أنّ الدين يشجع عليه ويحضّ على إشباعه في حدود ما يتيحه من تحليل وتحريم. مع هذا، فإن عُرفنا الأخلاقي السائد يأبى الاعتراف للمرأة بهذا الحق، ويربّيها على أن مجرد التفكير فيه يعدُّ (عيباً) خلقياً لا يُغتفر. لا بل إنّ هذا العرف يجهد في تعطيل الرغبة المشروعة وقتلها كونها تتعارض مع مفاهيمنا حول المرأة وحقوقها وواجباتها وجسدها وكل شيء فيها .

ما يقال عادة بهذا الصدد هو الآتي: من المعيب على المرأة الشريفة العفيفة أن تعبّر عن رغبتها في الوصال، وأن تسعى إليه إذا حدث أن انفصلت عن شريكها، لهذا السبب أو ذاك. في المقابل، وهذه هي الطامة، يبدو الأمر مع الرجل على النقيض، فالعُرف يقرّ له أنّ من حقّه ألّا يصبر بعد موت زوجته أكثر من أربعين يوماً أحياناً. وهوـ أي العرف ـ يقدّر ويتفهّم الشكوى التي سرعان ما نسمعها من الأرمل حين يقول:دوروللي مرة ..بعد ما أكدر..!

أتحدّث بشكلٍ عام، وإلّا فإن الاستثناءات موجودة في الجانبين؛ إزاء الأزواج الذين قالوا : بعد ما أكدر، ثمّة آخرون صبروا. ومقابل النسوة اللواتي التزمن بقيمنا (الفضلى) وطأطأن برؤوسهن وهن في عزّ الصبا، ثمّ قعدن لتربية الأبناء، هناك (عابرات) لم يصبرن، فسارعن لتلبية نداء الجسد ضاربات تقاليدنا (الأصيلة) عرض الجدار. الطريف إنّ من يصبر من الرجال على فراق المرأة سيتعرّض للملامة كونه يتنازل عن حقٍ طبيعي له، وفي الوقت ذاته تتعرض المرأة غير الصبورة للقدح أيضاً كونها (نارية) و(تحب الفراش) على حدّ تعبير أمهاتنا المسكينات.

أتذكّر جارة لنا في الثمانينات كنّا نسميها (أم الرجولة) لأنها تزوّجت أكثر من مرّة، مثلما أتذكّر جارة أخرى مات زوجها، فاقترنت بأخيه بعد مدة قصيرة، فقيل حولها ما قيل إلى درجة أن بعضهم اتهمها اتهامات شنيعة أبسطها أنها لم تحترم سنّها ولا ذكرى زوجها. مقابل هاتين المرأتين، أتذكر عشرات النسوة المسكينات اللواتي رحل أزواجهن فتلفلفن بعباءات غليظة و(ذاك يوم وهذا يوم).

هذا هو مجتمعنا الذي يبدو أحياناً أقسى من الموت؛ تفقد المرأة شريكها فتطوي صفحة الجسد إلى أبد الآبدين، ثم بهدوء وخيبة، تلج حجرة الأحزان لتفتح كراسة اليأس المؤدية للعقد والأمراض.

في الغرفة نفسها، ثمّة أطفال يرنون لأحزان أمّهم كي يرثوها، وأولاد يتلمسون العقد كي يتصنعوا شبيهاً لها لاحقاً. والأمر برمّته يشبه فيلماً يتكرر في سينما قديمة، فيلم نحن أبطاله وضحاياه ومتابعوه. يدور من الأزل، ولن يتوقف إلى الأبد، والويل لمن يعترض على السيناريو أو يصفّر لإثارة الانتباه. سيطرد مثل هذا المارق فوراً ويُرمى في الشارع كعقب سيجارة، ثم بعد ذلك بلحظات، يستمرّ الفلم وصولاً للحظة الذروة، سن اليأس.

***

ليس بعيداً عن سجن تلك المرأة الداخلي الذي امتص رحيق شبابها، تقبع صبايا مجتمعنا في سجون لا تقلُ عتمة. سجون قد تختصرها حكايات مثل تلك التي سمعتها يوماً من مدرسة أعرفها فقلت لنفسي:أوحقاً يمكن حدوث ذلك في مؤسسة يفترض أنها تربوية قبل أن تكون تعليمية؟

تلك السيدة حدّثتني ضاحكة، وكانت ثمّة، في سردها، طالبات عاشقات ورثن عن أمهاتهن السجن ذاته والشغف بالحياة نفسه، أي سجن التقاليد والأعراف، من جهة، والشغف بالحياة السوية، من جهة أخرى. أقول هذا وأنا أسترجع الحديث الطويل معها حول ما تعتقد أنها «كباحة» اعتادها الجيل الجديد واختلف فيها عن أخلاقيات جيلنا الخجول. جرى الأمر على خلفية الامتحانات حين قررت المعاونة تفتيش حقائب طالباتها بحثاً عن «القرّاصات» التي يمنع ارتداؤها. وحينئذ وجدت في كل حقيبة تلفوناً جوّالاً، فصرخت ـ يبووو ..شنو هاي؟

بعد ذلك، قرّرت المعاونة معرفة الرموز لفتح تلك الأجهزة، ومن ثم قراءة الرسائل والوقوف على أسرار الصبايا في ما يخص علاقاتهن العاطفية ـ إن وجدت ـ. وكان أن صدمت من «سوء أخلاقهن» المتكشّف في الرسائل، فأخبرت زميلاتها، وطلبت منهن مساعدتها في التحقيق مع الصبايا بعد الخروج من القاعات.

بدا الأمر وكأنه يوم الحساب؛ تُسأل صبية عن فحوى رسالة ما موجهة لشاب فيصفّر وجهها وتزعم أنه خطيبها،تقول لها المعاونة: ولج هاي شنو الكاتبته؟ فتجيب البنت : والله هذا ابن خالتي وراح يخطبني وأمي تدري. تأتي الأخرى لتُحاسب، فيتضح أن الرسائل من زوجها وتنجو. أما الأخريات، فيُطلب منهن إحضار أولياء أمورهن في اليوم التالي وسط توسلات وصراخ. في اليوم التالي، يحضر أخوة وآباء وأمهات، ويبدأ الحساب العسير. أمٌّ تخرط خديها، وأخ يحمرّ وجهه شاعراً بالانكسار.

وغير بعيد، ها هي المعاونة تسأل شاباً:من أنت؟ فيردّ بكل بساطة : حبيبها. تقول له المعاونة : شنو؟ فيكرر: حبيبها وخطبتها مرتين، وأهلها لم يقبلوا بي. تدهش المدرسات من «صلافته» هامسات مع أنفسهن : هاي احنه وين عايشين، بمسلسل تركي؟ يقال له :عزيزي لازم تجي أمها أو أبوها. فيرد برومانسية: آني أمها وأبوها. ثم يطالب باسترجاع الهاتف، قائلاً إنه من اشتراه لها وإنه لن يخرج إلّا والتلفون معه.

شيء طريف، وينتمي لما يُسمّى الكوميديا السوداء التي يزخر بها مجتمعنا المعقّد، مجتمعنا الذي يمتلئ بالسجون، ومع السجون يزدهر بالدهاليز السرية التي لا يمكن لقوة عرفيّة أن تكتشفها. ذلك أن لكلّ فعل ردة فعل، ومع كل سجن عُرفي يشيّد، ثمّة أنفاق يحفرها السجناء ولو بأظافرهم بحثاً عن الحرية. الأمر مع الصبايا والصبيان طبيعي جدّاً، فهم في عمرٍ تنبض فيه القلوب وتهفو للجنس الآخر، ومن الممكن للآباء والأمهات تفهّم الأمر بسهولة فيما لو تذكروا أنفسهم حين كانوا في العمر نفسه، أولم يفعلوا الأفاعيل حينها ويشبعوا «بسطاً» من ذويهم! ألم يتبادلوا الرسائل وينتظروا بعضهم بعضاً ويتلصصوا ويهمسوا و«يصجموا» ويبتسموا؟ ألم تتلفت أمهات اليوم كي يلمحن فرسانهن الذين كانوا يحومون كـ«العتاوي» في الدروب؟ أي والله لقد فعلوا كل ذلك مصغين لقلوبهم، فما لهم اليوم لا يتفهّمون أبناءهم وبناتهم؟

ولكي لا أبدو كمن يدعو للتهتك أقول إن هذا لا يعني ترك الحبل على الغارب للجيل الجديد ليصبح عبداً للغرائز. كلا بالطبع، فأنا شرقي ربما أكثر منكم، ولكنني أدعو لمداراتهم في هذه المرحلة، ومراقبتهم وزرع الثقة في أنفسهم. أدعو بالأحرى لتغذية قيم الحرية في شخصياتهم على ألا تكون انخلاعاً وغرائزية.

بناتنا الخلوات هن المقصودات بذلك أكثر من الذكور، ذلك أن كل ضغوط أعرافنا تقع عليهن، وثمة، في بعضها، ما يساعد على تغذية عقد

الكبت المدمرة التي قد تنتهي بالفتاة إلى التشوّه النفسي. ومن هذا الأخير ما يتعلّق بالنظرة للجنس الآخر ونوع العلاقة معه.

نعم، كان الامتحان عسيراً في المدرسة، شأنه شأن الحساب في البيت والشارع وفي كل زاوية من زوايا المجتمع.

***

مقابل مشاعر الرعب من «كباحة» صبايا الجيل الجديد، ثمّة تفضيل لأنموذج مناقض عرفه الجيل القديم، وتمثّله تلك البنت «المغمضة» التي لا تعرف أي شيء عن الجنس الآخر. بل التي تصح عليها الكناية الشهيرة: تستحي من عصافير النبكة.

غير أن الطريف حقاً هوأن الكناية هذه تضمر نقيض ما تُظهر، وتقال عادة في سياق التهكّم من مبالغة النساء في الحياء، خصوصاً المراهقات منهن. ترى الحياء مثلاً يأخذ بعضهن بشكل مبالغ به، وقد ترفض الواحدة منهن الخروج للضيف كي تحييه. وإذا قيل لها : تعالي سلمي على فلان، تبقى ساكتة مترددة. فإن دخلت للضيوف احمر وجهها وتخربطت أحوالها، وهنا قد يقال لها : هاي شبيج يمعوده، منين مستحيه، من أبو لحيه! فتقول : أهووو، وتهرب.

رديف الكناية السابقة قولهم أيضاً: تخاف من برابيج الابريج، والمراد بـ«البرابيج» صوت قطرات المياه الساقطة في الإبريق أيام زمان، ويكون على الدوام صوتاً مكروراً ومملاً، لا سيما إذا كان الإبريق مصنوعاً من المعدن كالصفر أو النحاس. لهذا تقول الأمهات للبنات تلك الكناية متهكمات من مبالغتهن في الخوف من العتمة.

أما حكاية عصافير النبكه التي نوّهت في أنها تضمر نقيض ما تظهر، فيعرفها البغداديون ويتداولونها كإحدى أغانيهم المفضلة، وتفيد بأنّ شاباً كان تزوج فتاة خفرة جدّاً ولا تُرى إلّا وهي محجبة. وكانت حين يأمرها زوجها بإحضار شيء من الحوش ترفض وتقول: استحي من

عصافير النبكه. يعجب ويسألها عن مقصدها، فتقول بخجل شديد : لمن أروح للحوش، أشوف عصافير النبكه يتغازلن، واستحي منهن. فيفرح الزوج ويطمئن لها. وفي ذات يوم، أخبره جار له أن زوجته تخونه مع قريب لها يزورها يومياً بعد خروجه للعمل، فلم يصدق الزوج نظراً لما عرفه عن خفر حليلته وحيائها.

مع هذا، وكي يطمئن قلبه، تصنّع الرجل أنه مسافر إلى مكان بعيد يتطلب مبيته خارج الدار. ثم خرج وتوارى في برميل قريب من بيته، وظلّ ينتظر، متطلعاً للباب. ثم ما هي إلّا ساعة حتى جاء العشيق، ودفع الباب ودخل. هنا قال الزوج المخدوع لنفسه : ثبتْ عيد! ثم انتظر حتى يطمئن العاشقان، واقتحم الحجرة، فرآهما في وضع غرامي مزر. أمّا العشيق فهرب، وأما صاحبنا فسلّ خنجره، وظل يطعن الزوجة الخاطئة وهو يكرر: تستحي من عصافير النبكه.. تستحي من عصافير النبكه!

كانت عبارته تلك تهكمية، ولكنها تنطلق بمرارة كبيرة، واستنكار ممزوج باستغراب، من قدرة تلك المرأة على أداء دور الخجولة المحتشمة حتى من عصافير النبكة.

تستحي من عصافير النبكه! أي تمويه هذا تضطر له المرأة إذاً!

***

لكن، بعيداًعن كلِّ ما قيل، للمرء أن يتساءل: لماذا تخون المرأة زوجها والرجل زوجته؟ ما هو مفهوم الخيانة هذا؟ ولماذا يمجّه الناس ظاهراً في حين يمارسه الكثيرون في الباطن؟ أقول يمارسونه وأنا أعني ممارسته بالفعل أو بالخيال. كيف تراهم يشرعنونه؟ وهل للظروف الاجتماعية دور فيه؟

إنّ أول تفسير يخطر في الذهن لظاهرة الخيانة يرجع بها إلى غلبة الغريزة الحيوانية في الإنسان. ومفاد ذلك أنّنا إزاء حاجة لا تنفكّ تضغط على صاحبها، وتغريه بتطمينها بشكل شرعي وغير شرعي، داخل

المؤسسة المتعارف عليها أو خارجها. لكأنما المقصود هنا تلك الجبلّة التي يتوفر عليها الشرهون للجنس، والنزّاعون إلى تغيير شركائهم. ثمّة من ينقل عن المتوكل، بهذا الخصوص، مثلاً أنه وطأ أربعة آلاف جارية، وأن أحد خلفاء بني أمية الملك تمتّع بالنساء حتى ملّهن فقال: «أتيت النساء حتى ما أبالي امرأة أتيت أم حائطاً». بل إن كل واحدة من جواري هارون الرشيد كانت تنتظر نوبتها في جسده كل مائتي ليلة بحسب ما ينقل بعض المؤرخين.

بعيداً عن هذه الشبقية المرضية التي لا تختلف في شيء عن الشراهة في الطعام والشراب، ثمة تفسيرات للخيانة ذات بعد سيكولوجي كهذا الذي يقدّمه إريك فروم، وتفهم النزعة من خلاله انطلاقاً من كون الحبّ يقوم أساساً على الجنس.

يعتقد فروم أنه يمكن فهم تجربة التواصل بين المحبّين وكأنها انهيار فجائي لحدود كانت توجد، حتى لحظة الحب، بينهما بوصفهما غريبين. غير أنّ هذا الانهيار الفجائي قصير العمر دائماً، إذ ما إن يتحول الغريب ـ الذي يصير معشوقاً ـ إلى شخص معروف ومُكتشف من قبل الطرف الآخر حتى يُملّ ويفقد أدهاشه[1]. وبهذا، فإنه كلما تعمّقت المعرفة، واكتُشف الآخر، استنفد الحب طاقته، وفقد المعشوق سحره المستمدّ أساساً من الرغبة في مطارحته جسدياً. أي إن وهم الحب الذي ينطلق من الجنس، يبدأ في التكشّف شيئاً فشيئاً. وحينئذ، لا يبدو الشخصان اللذان يعتقدان بأنّهما ما زالا يحبان بعضهما، على علاقة حميمة إلّا عندما يكونان في السرير[2]. والنتيجة هي أنّ كلّا منهما أو أحدهما يبدأ في البحث مع شخص جديد عما يدهشه ويروقه، «ومرة أخرى، يتحول

(1) ينظر: فن الحب، بحث في طبيعة الحب وأشكاله، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة ـ بيروت، الطبعة الأولى،2000، ص 52.
(2) المصدر السابق، ص 53.

الغريب الى شخص حميم، مرة أخرى تشتدّ وتتضاعف ترجمة الوقوع في الحب، ومرة أخرى، تقلّ شدّته على نحو بطيء، وتنتهي بالرغبة في انتصار جديد، حب جديد»[1]. والخلاصة أنه مع وجود الوهم، سيكون الحب الجديد «مختلفاً عن حالات الحب السابقة. ويساعد على هذه الأوهام الى حد كبير طابع الرغبة الجنسية الخادع»[2].

لعلّ مصادر هذه الرؤية تعود إلى الفلسفة الألمانية التشاؤمية حيث يُفهم الحب، بحسب شوبنهاور مثلاً، لا بوصفه عاطفة فردية بل بوصفه عاطفة جنسية بشرية ونداء مجهول وقاهر للجسد[3]. يفهم بالأحرى نداء يتقنّع بالرغبة والملذات أو الآلام الفردية. وعليه يبدو الحب الرومانسي باطلاً وناتجاً عن الغريزة الجنسية ليس إلّا. وهذا ما يفسّر برأي شوبنهاور أن الإنسان الضعيف والجبان والصغير النفس قادر في الحب على إنجاز الأمور الجريئة. وهذا ليس بفضل قوة شخصيته وطباعه، بل هو مظهر من مظاهر متطلبات الجنس البشري[4].

ربما تطورت أفكار شوبنهار عند عالم نفس نمساوي مثير انتحر شابا هو أوتو فينيغر، وكان هذا الشاب قد روّج لفكرة أن الحبّ بطبيعته لا أخلاقي لأنه يقوم على السعي لتحقيق الكمال الأخلاقي والتعويض عن جميع النقائص على حساب إنسان آخر. يرى هذا المفكر أيضاً أن الرجل لا يحب المرأة، إنما يودعها تصوره عن الكمال قائلاً إنّ «الحب حيلة دقيقة للغاية لكنها تسمح لنا بالتخلّص من عيوبنا ومثالبنا..والحب مهما كان نوعه ليس إلا ظمأ وتعطشاً للتكفير وظمأ التكفير هو عمل لا

(1) المصدرالسابق نفسه.
(2) المصدرالسابق نفسه .
(3) الإيروس والثقافة، فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شتساكوف، ترجمة د. نزار عيون السود، منشورات المدى، الطبعة الأولى 2010، 209.
(4) المصدرالسابق نفسه.

أخلاقي»[1]. علاوة على ذلك، يولد الحب عواطف خسيسة كالغيرة مثلًا وهي عاطفة يتجلّى فيها «التقلقل الكامل لتلك التربة التي يقوم عليها الحب، فالغيرة هي الوجه الآخر للحب وهي تظهر مدى لا أخلاقيته، إذ عليها تتأسس السلطة التي تسيطر على إرادة القريب الحرة. بمعنى أنها قيد يلقيه العاشق على المعشوق فيمنعه من ممارسة حريته.

إن مثل هذه الأفكار تذكّر بما يطرحه المفكر صادق جلال العظم من رؤى عميقة تفسّر فلسفة الخيانة بالارتكاز على فكرة أنَّ جوهر الحب يتناقض مع فكرة الدوام والثبات على جسد واحد. ويعتقد العظم بأنَّ هذه الفكرة تقوم على تغليب الجانب الحسّي، وهو ما يناقض مفهوم الهوى العذري المثالي. لذلك على المحبّ، من هذا النوع، ألّا يتوقف عند حبيب واحد، لأن ذلك يتناقض مع كونه يلهث دائماً خلف الجمال، فهو يبدأ في المصاعدة، بحسب تعبيرات الجاحظ، ويقف على غاية، ثم يهبط «في التواليد إلى غاية الانحلال ووقت الملال»[2].

يرى(العظم)، بهذا الصدد، أن هناك نزعتين متناقضتين في الحب، الأولى هي الامتداد والثانية هي الاشتداد. وتتجلّى المفارقة بين الأولى والثانية في أن شريعة الامتداد تشكّل «جزءاً لا يتجزأ من حياة البيئة الاجتماعية التي تحيط بالفرد وتنزع نزعة محافظة غايتها صيانة نفسها بصيانة الأوضاع القائمة حولها. ولذلك نراها تنظر الى سنّة العشق وممارسته بنظرة ملؤها الريبة والقلق لأن الأخيرة تمثّل قوى لو أتيحت لها فرصة الانطلاق لعصفت بما هو قائم وهددت استقرار الحياة واستمرار الحب الهادئ الساكن»[3]. وذلك يعني، من ثم، أن شريعة الامتداد تعمل

(1) المصدرالسابق نفسه ص 215.
(2) في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، ترجمة سعدي يوسف، منشورات المدى، الطبعة الأولى، 1999، ص 43.
(3) المصدر السابق، ص 52.

بالتضافر مع الاخلاق السائدة والقيم الدينية والمؤسسات الاجتماعية القائمة «على كبت نزعة الاشتداد والانفعال في طبيعة الحب وحرمانها من تحقيق رغباتها وتطويق تفاعلاتها ضمن أضيق نطاق لحصر الخطر الناتج عنها ومن عواقبها»[1].

هنا تنتج الخصيصة الأهمّ في شكل الحبّ ومضمونه، فنجد أنه يقترن دائماً، في مجتمعات الكبت والقمع العاطفي، «بالكتمان الشديد من قبل المحبّين من ناحية، وبفضول لا حدّ له عند الآخرين من ناحية ثانية»[2]. ويعلل هذا الأمر ارتباط الحبّ بمفاهيم العذول والرقيب والواشي والنمّام و«طي السرّ، والتعريض بالقول، والإشارة بالعين»[3]والخ. من هنا قيل مثلاً إن «كلّ محجوب مرغوب»، وفُهم انتهاك المحرّم بوصفه لذّة لا تتوفر في الحلال، مع إن الأخير مبذول بينما الأول يتطلّب مغامرات ومخاطر. لعلّ أحد الشعراء كان فهم المفارقة جيداً فقال:

وفي نـيـكِ الحرام خزعبلات قليـلا مـا تراها فـي الحلال[4]

وهو عين ما خطر في ذهن أبي نؤاس، الدون جوان الخبير في نزعات الجسد، حين قال:

ألـذّ النيـك مـا كان اغتصابـا بمنع الحب أو خوف الرقيبِ[5]

الحال أن مفهوم «الدون جوان»، بوصفه خائناً بالغريزة، يقومَ على هذه الفكرة تحديداً. فهو لا يعترف بشريعة الامتداد، ويعارض جميع قيمها ومعاييرها. يرفض كبتها وقمعها لسورة العشق، و«يهزأ من مؤسساتها الاجتماعية الرئيسية، وخاصة الزواج والروابط العاطفية

(1) المصدر السابق، ص53.
(2) المصدرالسابق نفسه.
(3) المصدر السابق نفسه.
(4) الشبق المحرم، ص261
(5) نواظر الأيك، ص 70 .

الدائمة المستقرة»[1]. مقابل هذا، يقدّم الدون جوان فهماً للحب من منظور حسّي، فهو باحث عن الجمال دائماً مسحور بالجسد في كلِّ حين. وثمّة في لغتنا الشعبية كنايات تستخدم للتعبير عن هذا الانسحار بالجسد، وتحوّل الأخير إلى غاية بحد ذاته يدعو لتشغيل الخيال، كقولنا مثلاً : فلان خيّل على فلانة، أو فلانة خيّلت على فلان. بمعنى أنه أعجبها لدرجة تحريك شهوتها، فصارت تتخيّله شريكاً في السرير وإن كانت ذات زوج. هم يقولون أيضاً :فلانة تضرب خيال، أي تركن للخيال مع من يروقها. ويقولون عن مثل هذه المرأة أنّ عينها «كويّه»، مقابل قولهم عن الرجل كثير البصبصة على النساء أن: عينه مالحه أو عوينجي.

والمهم أنّ هذا الأنموذج من الناظرين مذمومٌ في ثقافتنا الاجتماعية لتعدّيه على «أملاك» غيره. وثمّة، في المنظومة الدينية، ما يسمّونه «زنا النظر» بوصفه درجة من درجات الزنى القائم على «ضرب الخيال». وهو ما أدّى لاحقاً إلى تشريع الحجاب لحماية «الملكيّات» الخاصة بالنساء، وهو ما أدّى أيضاً وأيضاً إلى اشتداد الرغبة بما وراء الحجاب، فبدا كلّ محجوب مرغوباً.

لعلّ الخيانة تنطلق من هنا، إذ يتبنّى مرتكبها فلسفة حسّية تجاه الجسد تحوّله إلى دون جوان، سواء كان رجلاً أم أنثى. وينبّه صادق جلال العظم، بهذا الصدد، إلى أن هذا الدون جوان ينطلق أخلاقياً من زاوية غير مفكّر بها من قبلنا. ففي الوقت الذي نلتزم، نحن، بمنظومة الامتداد، ونبدو أسرى مؤسسات العائلة وتابوات الدين وتحريماته وتحليلاته، ينطلق الدون جوان من منظور لا نراه. فهو ليس خائناً، بنظر نفسه، قدر ما هو محبّ للجمال وذائب فيه. بل إنه وهو يغازل امرأتين في آن واحد، كما في مشهد من مسرحية موليير، يختلف الاختلاف كلّه عن ذلك الغرائزي المنحط الذي تتوفر له النساء وينتقل بينهن كديك في قنٍّ دجاج.

---

(1) في الحب والحب العذري، ص43.

قبل ذلك وبعده، فإن الدون جوان لا يختلف في شيء عن القينة اللعوب، الشبقة، التي يصفها الجاحظ فيقول إنه «ربما اجتمع عندها من مربوطيها ثلاثة أو أربعة على أنهم يتحامون الاجتماع ويتغايرون عند الالتقاء، فتبكي لواحد بعين وتضحك لآخر بالأخرى، وتغمز هذا بذاك، وتعطي واحداً سرّها، والآخر علانيتها، وتوهم أنّها له دون الآخر»[1]. لذلك، فلا داعي للدهشة، كما يقول العظم، إذا ما لاحظنا الشبه البيّن بين لغة العشق ولغة الحرب والصراع. فالدون جوان يجد نفسه وكأنه في معركة ضد خصم معشوق يستنفر كل طاقاته لخرق خطوط دفاعه المتتالية[2].

وفي الخلاصة، يبدأ تشريع الخيانة سيكولوجياً من خلخلة القوانين العرفية النافذة، القوانين المتفق عليها جماعياً، وغير المسموح بانتهاكها. ذلك أن انتهاكها يشكّل خطراً كبيراً على الجماعة برمتها. ولا يتعلق الأمر هنا بالتحريم الديني فقط، بل يشمل التهديد بانهيار نظام القرابة، ومنظومة ملكيات الأجساد، وكل النظام الاجتماعي السائد.

رأينا، في ذلك، أنّ ما يفعله «الخونة» هو، بالضبط، ما يحلم بفعله الضمير الداخلي للإنسان قبل تشكّل التابوات ونظم الحظر. أي إن الأمر يتعلّق بالعقل اللاواعي، وهذا الأخير يتجسّد بالأحلام والفنون والكنايات وجميع مظاهر المتخيّل بوصفها تتمثل ذلك اللاوعي، وتجهد لتحريره بطرق بلاغية أمام إقرار للوعي بذلك وصمته عنه. ربما كان التغنّي بجمال الجسد بالنسبة للمتزوجين والمتزوجات تحريرا لتلك الرغبات الداخلية الدفينة، والمسيطر عليها بطبقة الوعي الخارجية. إنّ تلك الرغبات تنفلت بين لحظة وأخرى عبر كناية تقال أو بيت شعر يردد. أنظروا مثلاً لهذه البدوية كيف تجد في شجاعة الرجل مبرراً لعشقه حسيّاً، وتقديم نفسها إليه، وإن كانت متزوجة. إنها تقول:

---

(1) المصدر السابق ص42.

(2) المصدرالسابق، ص47.

اللي يريد يحبني يكلط ولا يهاب الذليل[1]
واعطيه أنه من ذُبّلي غصبن عله شيب الحليل[2]

وغير بعيد عن الشعر، قد تتسرب الرغبة في حلم يزور المرء في المنام أو حتى في نكتة يتداولها المجتمع وبها تتكثف رغبة دفينة في انتهاك المحظور.

في الثمانينات شاعت مثلاً طرفة تمثّل انفلاتاً لرغبة انتهاك التابوات؛ تقول النكتة إن شابا تزوج من فتاة وناما معاً في الغرفة. لكن صادف إن رقدت أم العروس قريباً منهما. وإذ حلّ ظلام دامس، لم يفرق العريس بين جسد زوجته وجسد أمها فواقع الأم. ولما انتهى وفتح الضوء اكتشف أنها أم زوجته، فارتبك وقال لها : آسف عمة ..آسف تره ما باوعت زين. وهنا تقول له العمة : لا خاله عله بختك..شني الوادم تكاطعت!

وقبل ذلك كلّه، يتسرّب لا وعي سفاح المحارم في الأحلام وتفسيرها كما سنرى لدى محمد بن سيرين وغيره. لكن قبل الذهاب لسفاح المحارم، فلنتوقّف عند ظاهرة أخرى من ظواهر العشق الحرام، وهي ظاهرة «الشذوذ» أو المثليّة بوصفها انحرافاً عن الناموس الطبيعي الذي خلق وفقه الإنسان.

***

نعم، تنتشر في المجتمعات التي يُفصل فيها الإناث عن الذكور أنواع عديدة من العشق الحرام، ومنها الذي تخان فيه نواميس الطبيعة، ويُسمّى العاشق وفقه «شاذّاً» أو «منحرفاً» أو بتسمية حيادية «مثليّاً». وينقسم هذا النوع إلى قسمين؛ اللواط عند الذكور، والسحاق عند الإناث.

كان المفكر علي الوردي قد تعمّق في جوانب من هذه الظاهرة، لا سيما اللواط الذي انتشر في فترة ما في المجتمع العراقي انتشاراً واضحا.

---

(1) يكلط: يتقدم.
(2) ذبلي: شفتي. الحليل: الزوج.

وأرجع الأمر إلى سببين أساسيين، أولهما التربية الزقاقية، والآخر هو شدّة الحجاب في المجتمع.

أما التربية الزقاقية، فتبدو بنظر الوردي مسؤولة عن تفسير جانب من اللواط، إذ يُعدُّ اللواط من مظاهر الغلبة وقوة الذكورة، وكان أبناء الزقاق «يفاخرون به ويطلقون عليه «كسر العين»[1]. كان الفاعل يشعر وكأنه قد غلب المفعول به وكسر عينه. والقرينة على ذلك انتشار ظاهرة التعاير بين الصبيان والتفاخر في أيّهم الفاعل وأيّهم المفعول به.

عدا التربية الزقاقية، يتوقّف الوردي عند شدّة الحجاب أو الفصل بين الجنسين، فيقول إنّه كلما اشتد الحجاب في مجتمع ما ازدادت نسبة انتشار اللواط بين أفراده، «وهذا أمر طبيعي، فالإنسان ميّال بطبعه الى معاشرة الجنس الآخر، والى التمتّع بصحبته، فإذا وجد الجنس الآخر قد فصل عنه لسبب من الأسباب أخذ يحاول التعويض عنه بمعاشرة من يشبهه من أبناء جنسه»[2]. وهذا هو السبب الذي جعل بعض الرجال في المجتمعات «المحجبة» ينزعون إلى معاشرة الغلمان المُرد كونهم يعدون تعويضاً عن الأناث. ولئن زالت هذه النزعة بزوال أسبابها، فإن ذلك لا يعني زوال الظاهرة نهائياً، والسبب وجود مثليين بالطبيعة وليس بالاكتساب.

قدر تعلّقه بالمجتمع العراقي، كان اللواط منتشراً بنسبة قد تصل إلى 40 في المائة، كما يؤكد علي الوردي، و«كان من الأمور المألوفة في كثير من المقاهي أن يجلس الرجل ومعه غلامه الخاص به. فهو لا يفارقه إلّا قليلاً»[3]. ولاحقاً أطلقوا على الغلام كنايات عديدة أشهرها «الحلو» وكانوا يصفونه بـ«الحلو مال فلان» بمعنى تبعيته لفلان من الرجال.

(1) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، علي الوردي، ص324.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص325.

لم تكن تلك الظاهرة بنت لحظتها، بل هي موروث بغدادي عريق. ولطالما عرضه المؤرخون والكتّاب إلى درجة أنه توجد في أدبيات العشق أبواب مخصصة لعشق المثيل خصوصا الذكر. ويصل الأمر مع الجاحظ إلى وضع رسالة في المفاضلة بين الغلمان والجواري، وأخرى بين البطون والظهور، وفيهما ينقل روايات وقصصاً وأشعاراً كثيرة. وهي جميعاً تدلّ بما لا يقبل الشك على شيوع الظاهرة بشكل كبير في العصر العباسي.

المهم أن الجاحظ يعرض أدلته، بطريقة معتزلية. فيفضّل الجارية على الغلام والبطن على الظهر، انطلاقاً من أن ريح الجارية أطيب، «ومشيتها أرقّ، والقلوب إليها أميل، ومتى أردتها من قدّام أو من خلف من حيث يحسن ويحلّ وجدت ذلك كما قال الشاعر:

وصيفة كالغلام تصلح للأمرين كالغصن في تثنيها
أكملها الله ثم قال لها لما استتمت في حسنها: إيها»[1]

مقابل ذلك، لا ينسى الجاحظ طرح أدلّة مفضّلي الغلمان والظهور، ومنها ما ورد في الكتاب والسنّة كقوله تعالى: «يطوف عليهم ولدان مخلدون، بأكواب وبريق». وما ورد في السنة من أنّ «أحداً لا يدخل الجنّة إلّا أمرد». أو إن «أهل الجنة يدخلونها مرداً مكحلين»[2]. وعدا ذلك، يمضي الجاحظ إلى الشعر مستخرجاً منه ما يعينه على إعطا المفاضلة حقّها من التشويق كقول الأعشى:

وأرى الغواني لا يواصلن امرءاً
فقد الشباب وقد يصلن الأمردا[3]

---

(1) رسائل الجاحظ، الرسائل السياسية، قدم لها وبوّبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 167 .
(2) المصدر السابق: ص 168.
(3) المصدرالسابق نفسه.

أو قول الآخر يصف الغلام

شبيه بالقضيب وبالكثيبِ
غريب الحسَن في قدّ غريبِ
براه الله بدراً فوق غصن
ونيط بحقويه دعص الكثيب
أغنّ تولد الشهوات منه
فما تعدوه أهواء القلوب

فيجيبه من يثني على الجارية:

من المدمجات اللحم جذلاً كأنّها
عنانٌ صناع أنعمت أن تخودا

وقيل في ذلك كثير كما ينبّه الجاحظ، لكنه، مع هذا، يأتي بالأدلة على تفضيل الجارية اعتماداً على منظومة الذائقة العربية والقيم الدينية والأنساق الثقافية السائدة.

***

لا يقتصر الأمر في التراث العربي على حبّ الغلمان، بل يشمل شريحة السحاقيات اللواتي عرفهن العرب منذ أيام ما قبل الإسلام، وكانت «المتجرّدة» زوجة الملك النعمان أوّل سحاقية عندهم، ولها مع ابنة الحسن اليماني حكاية نقلتها كتب التراث. تفيد الحكاية أن ابنة الحسن اليماني وفدت على النعمان بن المنذر، فأنزلها عند زوجته هند. وفي أثناء العشرة عشقت الوافدة رفيقتها التي كانت أجمل أهل زمانها، وسُمّيت المتجرّدة لحسن متجردتها. يقول صاحب «رشد اللبيب» أن ابنة اليماني هذه لم تزل تخدع هنداً «وتزيّن لها السحق وتقول: في اجتماع المرأتين لذّة لم تكن بين المرأة والرجل وأمناً من الفضيحة وإدراكاً لتمام الشهوة من غير اتهام ولا محاذرة لعاقبة، حتى اجتمعا فوجدت من الالتذاذ بها فوق ما قالته، وبلغ من شغف كلّ واحدة بالأخرى، ما لم

يكن بين امرأتين قط قبلهما. فلما ماتت ابنة الحسن اعتكفت هند على قبرها حتى ضرب بها المثل في ذلك. قال الفرزدق: وفيت بعد منك كان تكرّماً.. كما لابنة الحسن اليماني»[1].

وثمّة قصة أخرى من العصر نفسه جمعت بين رغوم ونجدة، وهما امرأتان تعاشقتا واشتهر أمرهما بالسحاق «حتى عُيّر أخو رغوم بذلك من اخته، فرصد لهما حتى وافاهما يوماً وهما مضطجعتان، فقتل نجدة وارتحل بأخته، فجعلت رغوم تحرض قوم نجدة على قتل أخيها»[2] حتى قُتل في الأخير.

ومن السحاقيات اللواتي شاع ذكرهن مغنية في أيام المأمون تدعى «بذل» يرد ذكرها في الأغاني. وهناك وردة التي ينقل لها التيفاشي نصاً رائعاً في وصف العشق السحاقي، فيه: «نحن معاشر السحّاقات تجمع الواحدة منّا مع الناعمة البيضاء الغنجة الغضّة البضّة التي كأنّها قضيب البان بثغر كالاقحوان»[3]. ثم تمضي في إنشاء طويل بليغ، زاخر بالاستعارات والكنايات والوصف المثير لتقول: «ثم إذا تطابقنا بالصدور على الصدور وانضمت النحور على النحور، وتراكبت الشفران على الشفرين، واختلج كل منهما على الآخر..»[4]. وإلى آخر النص الذي يعكس مدى تجذّر الظاهرة ووصولها إلى مرحلة متقدمة بحيث أنتجت نوعا من الأدب الذي وصلنا في كتب التراث. وهذا النوع ينقسم إلى قسمين؛ الأول يجمّل السحاق والآخر يقبّحه. دعكم من ذلك الشاعر الذي استغرب فعل السحاقيات وقال:

---

(1) ينظر: المثلية الجنسية عند النساء في الشرق الأوسط، محاضرة د. سمر حبيب، نشرتها أصوات ـ نساء فلسطينيات مثليات، الطبعة الأولى، 2008، ص 17.
(2) المصدر السابق، ص 18 .
(3) نزهة الألباب، ص 243.
(4) المصدر السابق نفسه.

ألا يا ذوات السحق في الغرب والشرق
أفقن فإن النيك أحلى من السحق
أفقن فإن الخبز بالأدم يشتهى
وليس يسوغ الخبز بالخبز في الحلق
أراكنَّ ترقعن الخروق بمثلها
وأيّ لبيب يرقع الخرق بالخرق[1]

لا عليكم من استغراب الذكور أو تهكّمهم لجهة أنّ السحاقَ ربما ولد لديهم شعوراً بالخطر من إمكانية انتفاء الحاجة إليهم، فقالوا ما قالوا من قبيل:

لعن الإله سواحق الورس فلقد فضحن حرائر الأنس
هيجن حرباً لا طعان بها إلا قراع الترس بالترس[2]

دعكم من هذا كلّه وانتبهوا للرؤية التي تعكس الترف الحضاري والفرديّة الواضحة في النظر إلى سحاق بوصفه طريقة التذاذ تكتفي بجنس واحد، ولا تؤدي إلى الحبل وتكوين مؤسسة اجتماعية محاطة بالقيود. تقول إحدى السحاقيات:

شربت النبيذ لشرب الغزل وملت الى السحق خوف الحبل
فضاجعت في خلوة حبّتي وفقت الرجال بطيب العمل[3]

حقيقة الأمر أنّ هذه الظاهرة فهمت ضمن منظومة الترف الحضاري العباسي. وكانت، مع ظاهرة التمتّع بالغلمان، شكلاً من أشكال تلك الانطلاقة الجامحة للغرائز والأحاسيس الفردية التي شهدتها مجتمعات

(1) في المجون والسخف، لأبي القاسم بن محمد الراغب الأ صبهاني، من كتاب الجنس عند العرب.. نصوص مختارة، الجز الاول، الطبعة الثالثة، 2007، منشورات الجمل، كولونيا، ص 206.
(2) نزهة الألباب، ص 46
(3) المصدر السابق ص 136.

الحواضر الإسلامية، كما يقول فخر أبو صقر. الأخير ينبّه إلى أنّ شيوع المثلية كان نتاج ثقافة ارستقراطية جديدة اهتم الخلفاء والأمراء بترويجها والحثّ عليها[1]. والنتيجة أن شاع فهم السحاق بوصفه ظرفاً وانبساطاً. وهذه الرؤية تُلمح عند أحمد التيفاشي الذي يقول إنّ «الأمر مبني عند أربابه على الظرف، وبهذا الاسم يسمّون، يعني أنهنّ يسمّين أنفسهنّ: الظرّاف. فإذا قيل فلانة ظريفة علم بينهن أنها سحّاقة»[2]. أي أن النعت نشأ كنوع من أنواع التورية التي تسرّب منظوراً ثقافياً تنظر به السحّاقات لفعلهنّ. وهنا تنبه د. سمر حبيب إلى أن هذا الفهم للسحق يقترب من معنى الـ«gay» الإنكليزي، فالمفردتان تدلان على الانبساط والانشراح والتفتّح[3].

مع هذا، فإنَّ ثمّة تسمية أخرى عامة كانت شاعت عن تلك السحّاقة كما ينقل عبود الشالجي وهي: «زن مرده» الفارسية، وأصلها من «زن»، أي أنثى، و«مرد» أي رجل. ومن اجتماعهما نحتت المفردة التي تجمع الجنسين، فيكون صاحبها مرأة ـ رجل، أو مرأة مسترجلة، ذلك أنها تتصرف مع غيرها من النساء كما يتصرف الرجل. وفي ذلك يقول أحدهم:

بليت بورهاء زنّ مردةٍ تكاد تفطرها الغلمه[4]

ويضيف الشالجي أنّ سلطان بخت، ابنة تيمورلنك، كانت من

---

(1) الجنس عند العرب، صقر أبو فخر، مقالة في كتاب «الجنس عند العرب.. صوص مختارة»، الجزءَ الاول، الطبعة الثالثة، 2007، منشورات الجمل، كولونيا، ص 254 .

(2) نزهة الألباب، ص 237.

(3) ينظر، المثلية الجنسية عند النساءَ في الشرق الأوسط، ص 17.

(4) المصدر السابق ص 116.

المساحقات اللواتي أفسدتها النساء البغداديات[1]. غير أن هاتين التسميتين، «الظريفة» و«زن مردة»، اختفتا من لغة البغداديين لاحقاً لتحلَّ محلهما تسمية جديدة هي «زبقجيه»[2]. وهذه التسمية تشير لمؤثرات تركية واضحة.

***

بالوصول إلى ثقافة المثليّة، في بغداد العثمانية التي استمرت حتى القرن العشرين، ستطالعنا لوحة بانورامية واسعة ترسم فيها صورة المثليين كأوضح ما يكون، ابتداءً من الغلمان الذين وردت أسماؤهم في أغنيات شهيرة مثل عنيد وسلمان، مروراً بالـ«زبقجيّات» اللواتي تناولهن بعض الشعراء، وليس انتهاءً بالمخنثين و«الزبيرية» الذين كان يؤتى بهم حتى عقد الثمانينات إلى الأعراس.

في ما يتعلّق بعشق الغلمان، يبدو الأمر أوسع بكثير مما عليه مع النساء، وهذا ما يعكسه التراث الشعري والغنائي في عراق النصف الأول من القرن العشرين لدرجة أن الملّا عبود الكرخي يستغرب في إحدى قصائده من اتساع ظاهرة المثلية:

أثاري هالخلك تسعين بالميه   منهم قوم لـوط وصرمباريه[3]

لكنّ استغرابه هذا لم يمنعه هو شخصياً من التعبير عن ميول مثليّة لديه، فتراه في عدد من القصائد يعرب عن هذه النزعة بوضوح:

أخـذ عقلـي الولـد بطـرس وآذانـي
وروفائيـل أيضـاً سـلب أيمانـي
مـا ظل عنـدي مذهب يـا جماعـة ودين
والأسـباب نزعوهـا المسـيحيين

(1) المصدر السابق نفسه، ص 116.
(2) موسوعة الكنايات، عبود الشالجي، ج 1، ص116.
(3) ديوان الكرخي، الجزء الأول، طبع في مطبعة الكرخ ببغداد سنة 1933، ص 295.

انظـر عمـل ربـك يخلـق مـن الطيـن
هـالأولاد هـذا زرع ربانـي
روفائـل خـده عسـلي أحمـر
وبطـرس خـده أبيـض يشـبه الكيمـر[1]
اخبـط وآكل وارشـف ريكهـم وأسـكر
سـكرة مـوت واكلـه مـن ايـد نصراني[2]

ويقول في قصيدة أخرى:

دعونـي لا تلومونـي إذا حبّيـت حسـوني
طفـل بعـدك طـري وتـازه خزنـه وذخـر للعـازه[3]
وزلفـك شـتل نـكازه تمـن بحـر رنكونـي[4]

عدا الملا عبود، ثمة الحاج زاير الذي طالما تغنى بالفتيان وسماهم بأسمائهم مثل عباس ومدلول وبهلول وعبد وأسود. يقول عن عبد مثلا:

طاعـت وارت بلوتـي ونـه وخفـت مـن ونتـي
كلهـا اعلـه شـانك تعبتـي ابوجهـك فلاهـي ضايعـه[5]

ويقول عن فتى يدعى مدلول:

يـا مدلـول حاجينـي
ذبيتنـي بجـور وظلـم
والروح ما تحمل هضم

---

(1) الكيمر: القشطه.
(2) ديوان الكرخي، ص 295.
(3) تازة: طازج، العازه، :الحاجة.
(4) ديوان الكرخي، ص 296. والتمن الرنكوني، الأرز الجيد.
(5) ينظر: ديوان الحاج زاير، قام بجمعه وترتيبه خادم أهل البيت الحاج محمد باقر الايرواني النجفي، المكتبة الحيدرية، قم المقدسة، الطبعة الأولى 1387ه، ص 211.

من كثر ما أبجي بسكم
ذوبت شـحمة عيني[1]

أما قارئ المقام يوسف عمر، فيبدو، في أغانيه الخليعة، وكأنه مطربٌ نسيه العصر العباسي على شاطئ دجلة، فصادفناه وهو يحمل الروح ذاتها، العابثة والساخرة من نواميس المجتمع ومنظومته الأخلاقية. يقول في إحدى أغانيه:

يمـه زوجينـي.. ابسـت فلـوس
كبـل مـا أكبـر وأكسـر الناموس
طابـت النومـه علـه الديـوس
الهـوى يـا يـوم اشـعمل بيـه
يمـه زوجينـي كبـل مـا أكبـر
عله الهضم والشـيل عل الرفع مكدر
طابـت النومـه علـه المنـدر
الهـوى يـا يـوم اشـعمل بيـه

***

والآن، حان الوقت للوقوف عند سفاح المحارم بوصفه ذروة العشق الحرام الذي ابتدأنا به. وهنا لا مناص من العودة إلى تلك الطبقات العميقة غير المرئية أو المطمورة بطبقات سميكة من الوعي، فهي الوحيدة التي تقدّم قرائن مقنعة على تأصل الرغبة الإنسانية في مقاربة ما حرّمته المنظومة الأخلاقية والدينية.

لعل سيغموند فرويد أعظم من فكر بحظر سفاح القربى، من جميع الجوانب، وأهمّ ما تفتق عنه ذهنه، بهذا الخصوص، مفهوما «عقدة أوديب» و«عقدة الخصاء»، ومعهما تشكّل التابو الخاص بنظام القرابة.

---

(1) المصدر السابق نفسه.

يطرح فرويد سيناريو رمزياً غريباً يعتقد أنه وسم مرحلة الانتقال الى المجتمع البطريركي-الزراعي. ففي ذات يوم، أراد الأبناء الاستحواذ على أمّهم التي احتكرها أبوهم لنفسه، فقتلوا ذلك الأب والتهموه، «وقضوا بذلك على الثلّة الأبوية»[1]. كان فعل الالتهام الرمزي هذا محاولة من الأبناء للتماثل مع أبيهم، والاستحواذ على عناصر قداسته، ووراثة ممتلكاته بما في ذلك نسوته، ما يعني تحطيم التابوات المرتهنة بوجوده، وهو حدث عارم يؤرخ لحقبة أخلاقية جديدة تتميز بتنظيمات اجتماعية مختلفة وقيود أخلاقية لا عهد لنا بها، ودين له قدسيته الخاصة[2].

أنتجت هذه الجريمة الرمزية وضعاً معقداً سببه غياب الأب، والتنازع حول هوية بديله، من جهة، وعواطف المودة المقموعة والمتبدّية بصورة الندم والشعور بالذنب لدى الأبناء، من جهة أخرى. وهو ما استتبع تالياً استعادة صورة الأب كقوة طوطمية من خلال خلق آلية حظر مورست بعد غيابه على الأشياء والقيم ذاتها التي حدثت الجريمة من أجل انتهاكها. ويرى فرويد أن الأبناء أنفسهم مارسوا هذا النوع من الخطر عبر ما يسميه«الطاعة المستدركة»، أي طاعة الأب بعد قتله، وذلك بتنظيم تابو جديد يحظر فيه سفاح القربى[3].

كان فرويد قد تبنّى هذه الرؤية اعتماداً على ملاحظاته في ما يتعلق

---

(1) الطوطم والتابو، سيغموند فرويد، ص 168.

(2) المصدرالسابق، ص 169. من المهم التنبيه أن فرويد يوظف فرضيات انثروبولوجية شاعت في زمنه كفرضية اتحاد الثلة الذكورية المكونة من أشقاء مطرودين من قبل أب طاغية، وثورتهم عليه، ويزاوجها بفرضيات أخرى أبرزها العائدة لروبرستون سميث حول «الوليمة الطوطمية». ينظر: الطوطم والتابو، ص 166 ـ 170.

(3) ينظر، الطوطم والتابو، سيغموند فرويد، ترجمة بو علي ياسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ص 50.

بعقدة أوديب التي يلتقطها من الدراما الأغريقية[1]. وتبدأ المشكلة، في فرضيته، حين يبدأ الولد الصغير بالانجذاب نحو أمه جنسيّاً بما يرافق ذلك من بغضاء ورغبة تدمير جهة الأب[2]. ويؤدي ذلك لاحقاً إلى بروز «حالة من حالات اختيار الموضوع تنشأ على صورة الاعتماد على الأم»[3]، في وقت يبدأ الولد بتقمّص شخصية الأب. ثم تظل العلاقتان جنبا إلى جنب فترة من الوقت إلى أن تأخذ الرغبات المتجهة نحو الأم تشتد ومعها تتوضح وظيفت الأب بوصفه معيقاً لتحقيق هذه الرغبات.

حينئذ تجنح علاقة الابن بأبيه نحو التناقض الوجداني. فالابن يتقمّص شخصية الأب في وقت يرغب في التخلص منه للاستحواذ على الأم. ولما كان من المستحيل عليه الانتصار على أبيه، فإنه يحتفظ

(1) أوديب شخصية أسطورية ترد في الميثولوجيا الأغريقية بصيغ عديدة خلدها عدد من الشعراء مثل سوفوكليس وأسخيلوس وهوميروس وهزيود، ويستخدمها سيغموند فرويد كأنموذج لتجسيد نظريته حول التهديد بالخصاء وقتل الأب. ملخص الثيمة أن أوديب هو ابن لايوس وجوكاستا، ملكي طيبة العاقرين. يتنبأ كاهن أبولو في دلفي بأنه في حالة انجاب لايوس ابناً فإن ذلك الابن سوف يقتله ويتزوج أمه جوكاستا. ولكي يمنع لايوس تحقق النبوءة، يقيد ابنه ويقدمه إلى راع كي يتركه قرب جبل حتى يموت. لكن الراعي يشفق على الطفل ويسلمه لرجل من كورينث. ثم يسميه أوديب الصغير، أي المتورم القدمين. وتسير الأحداث ليصل أدويب إلى بولبياس ملك كورينث وميروب زوجته فيربيانه كابن لهما. وبعد سنوات يعلم أوديب أنه ليس ابناًلبولبياس ويسعى لاستشارة كاهن أبولو نفسه. ولا= =يخبره الكاهن بهوية والديه الحقيقيين بل يخبره أنه مقدر له أن يتزوج أمه ويقتل والده. ولكي يتفادى هذا القدر يقرر أوديب الفرار من كورينث والعودة إلى طيبة. وهناك تسير الأحداث بطريقة دراماتيكية لتنتهي بقتل أوديب أبيه وتزوج أمه.

(2) تفسير الأحلام، سيغموند فرويد،ص : 278 وكذلك، الأنا والهو، فرويد، ص51.

(3) الأنا والهو، سيغموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الطبعة الرابعة، ص 54.

برغبته في اللاوعي بكل ما يمثّله، وبكل ما يحيل إليه من قنوات تسريب وإحالات لرواسب الحقب الأولى التي مرت على الذهن البشري.

***

قدر تعلقه بالمتخيّل الشعبي، ثمّة تجسيد للذة انتهاك ذلك التابو الموروث والمقدس عبر تخيّل حوادث وقصص تتسرّب عبر اللاوعي الجماعي، ويكون أبطالها أفراد مخترقون لذلك الحظر. هذه الحكايات خليط من الخيال والواقع، وينقلها التراث المدوّن والشفوي ليعبّر بها عن الضمير العميق للإنسان، الضمير الشاعر بالذنب من أفكاره ورغباته المقموعة بالنظام الأخلاقي.

في كتابه «ذمّ الهوى» مثلاً، يفرد ابن الجوزي الباب الثاني والأربعين لذكر «من حمله العشق على أن زنا بمحارمه». وينقل حكايتين غريبتين، أولاهما عن شابٍ وشابة يأتيان هاربين لبلدة، ثم يستأجران منزلاً ويعيشان فيه، ويحرصان على عدم الاختلاط بالجيران. وبعد فترة، يتّضح، استناداً لراوي الحكاية الذي هو جار للشابين، أن البنت حامل، ثم تموت أثناء ولادتها. فيستعين الشاب بجاره، ويستحلفه أن يكتم عليه سرّه. ثم يسلم الشاب مولودته لدى ذلك الجار، قبل أن ينتحر حزناً على الشابة التي دفنها. ويحدث ذلك عند قبرها؛«فلما صرنا على شفير القبر، قال لي : تفضل وتبتعد، فإني أريد أن أودعها فأكشف وجهها فأراه ثم أدفنها، ففعلت، فحل وجهها وأكب عليه يقبلها ثم شد كفنها وأنزلها القبر ثم سمعت صيحة من القبر، ففزعت فجئت فاطلعت فإذا هو قد أخرج سيفاً كان معلقاً تحت ثيابه مجرداً، وأنا لا أعلم فاتكأ عليه فدخل في فؤاده وصاح تلك الصيحة ومات، كأنه ميت من ألف سنة»[1].

بعد سنة، يحضر رجل غني إلى البلدة باحثاً عن الشاب والفتاة،

(1) ينظر: ذم الهوى، ص406 .

ويلتقي الجار الذي كتم السر، ويعرف منه تفاصيل ما جرى. ثم يخبر الرجل ذلك الجار بحكاية الشاب ويخبره أنه ابنه وقد «نشأت له أخت لم يكن في بغداد أحسن منها، وكانت أصغر سناً منه، فعشقها وعشقته، ونحن لا نعلم، ثم ظهر أمرهما، فزجرتهما وأنكرت عليهما وانتهى الأمر ألى أن افترعها ـ افتض بكارتها ـ فبلغني ذلك فضربته بالمقارع وإياها وكتمت خبرهما لئلا أفتضح ففرقت بينهما»[1]. ومع هذا ظلا يجتمعان على حيلة. فعرف الأب بذلك مرة أخرى فأخرج الغلام من داره وقيّد البنت شهوراً. وفي الأخير، نجح الولد في انقاذ حبيبته وهرب معها، ثم كان من أمرهما ما كان.

أما الحكاية الثانية، فتدور حول امرأة مهووسة بالجنس ينتهي بها الأمر الى أن تعجب بابنها وتتعشقه، ثم تطارحه الغرام بحيلة عجيبة بحيث تظل تمارس معه دون أن يعرف هويتها. ثم لا تكتفي بذلك إنما تصرّ على الأمر حتى إنها تلد منه بنتا، فتودعها لدى آخرين ليتولوا رعايتها، حتى إذا بلغت مبلغ النساء زوّجتها من ابنها المذكور، وظلّت تمارس معه الزنا[2] حتى آخر وفاتها.

أمّا الإطار الذي تُعرض به الحكاية فيبدو ذا دلالة خصوصاً إذا ربطناه بثيمة نكاح المحرمات بوصفه تسريباً لرغبة مسكوت عنها. رغبة تترجم في الأحلام وتفسيرها كما سنرى.

***

المسألة باختصار أننا نسأل مثلاً عن تفسير رؤية معينة نطارح فيها أحداً الغرام فيقال لنا : هذه صلة رحم مع اللي سويت وياه الفعلة تلك. إن كان رائي الحلم فاعلاً فسر ذلك بأنه يصل المفعول به، وإن كان مفعولاً به أول بأنه يتلقى صلة رحم من الفاعل. إن حلم أحدهم أنه يواقع

(1) ينظر: المصدر السابق، ص 407.
(2) ينظر:ذم الهوى، ص 401 ـ 104.

امرأة رجل يعرفه عنى ذلك أنه سيتواصل مع ذلك الرجل وإن حلم أنه يواقع شابة مجهولة دل ذلك على إقبال الدنيا عليه. الذهاب إلى تفسير ابن سيرين بهذا الشأن يكفيني مؤونة التفصيل في هذه الحالات. وبما أنكم ستذهبون لابن سيرين فإنكم ستصادفون تأويله لنكاح المحارم. إنه يقول حرفياً: «أمّا نكاح المحرمات، فإنّ وطأه أياهن صلات من بعد أياس، وهبات في الأم، خاصة من بعد قطيعة، لرجوعه الى المكان الذي خرج منه بالنفقة والإقبال من بعد الصد»[1].

لكن مهلاً، ليس هذا كل ما في جعبة ابن سيرين، فبعد ذلك يقول: «إلّا أن يطأهن في أشهر الحج، أو يكون في الرؤيا ما يدل عليه فإنه يطأ بقدمه الأرض الحرام، ويبلغ منها مراده. وإن كانت قد تمّت لذته، وتكون نطفته ماله الذي ينفقه في ذلك المكان الطيّب الذي لا يملّه طالب، وإن رجع منه، طالبته نفسه بالعودة إليه»[2].

المفارقة غير خافية، هنا، فنحن أمام شكل من أشكال التملّص من سلطة التابو، يتمّ عبره تحويل ما يعدّ مدنساً، في الوعي، الى مقدس، في اللاوعي. يتحول الحلم، في هذا المثال، الى قناة تنفيس لرغبة دفينة، رغبة غير مصرح بها في الرجوع الى المكان الأول ـ الأرض الحرام ـ على اعتبار أن الأرض الحرام، بالنسبة لمتخيل المسلم، تماثل الأصل الأول الذي يهفو إليه. ثمة عري وجنس رمزيان، انه شيء مماثل للأم.

من المؤكد الآن أن التحويل الرمزي للمدنس إلى مقدس ليس سوى شكل بليغ من أشكال إرضاء الضمير ومكافأته رمزياً أيضاً، بافتراض أن خطيئة سفاح القربى تتحوّل، في اللاوعي العميق، الى صلة قربى/ رحم. والمفهوم الأخير يعد دينياً من أعظم الفضائل إن لم يكن أعظمها على الإطلاق.

---

(1) ينظر: تفسير الاحلام الكبير، الإمام محمد بن سيرين، صححته ووضعت فهارسه مريم حسين مغنية، منشورات دار المجتبى، الطبعة الثانية، ص 417.
(2) المصدر السابق نفسه.

لمثل هذا المعنى، يشير المفكر محمد عابد الجابري وهو يقدّم مذكراته «حفريات في الذاكرة» بحادثة تختصر أشياء كثيرة. كان الجابري لا يزال رضيعاً يحبو، لكنه يتذكر الحادثة جيداً؛ كانت أمه تجلس في الغرفة وحيدة، والمغزل في حضنها. هي في وضع خاص يظهر فيه عضوها التناسلي. وبينما الطفل يحبو قربها، يتجه برأسه: «نحو تلك المنطقة الوحيدة من جسم أمه التي لم تكن في متناوله، والتي كانت تشكّل بالنسبة له المجهول الأكبر. والأطفال مولعون دوماً بالكشف عن الأسرار وارتياد المناطق الممنوعة. لم يشعر ألّا ويد أمه تدفعه بعيداً عنها دفعة قوية عنيفة قضت على فضوله وجعلته يحسّ بما يمكن أن يفسّره اليوم بنوع من الندم، شبيه بذلك الذي يحسّ به من ارتكب خطأ واعترف به أمام نفسه»[1].

ثم يغرق الجابري في تأويل تلك الحادثة بما يقرّبها من موضوعة سفاح المحارم بوصفه يعكس، في جانب منه، حنيناً للعودة إلى الرحم، فيقول إنه «انتابه شعور غريب تماماً، شعور يمكن أن يفسّره اليوم بكونه علامة على إنه قد أدرك لأول مرة، من خلال دفع أمه إياه، تلك الدفعة العنيفة، أن أمه شيء وأنه هو شيء آخر: ولو كان يفكر آنذاك بعقله الذي يفكّر به اليوم لقال في ذات نفسه إن الولادة عملية غير قابلة للانعكاس، والعودة إلى الرحم هي أولى المستحيلات»[2].

نعم، العودة إلى الرحم مستحيلة لكنها ممكنة في المتخيّل. المتخيل يصنع المستحيل ويقرّب التابو من أيدينا بطريقة تخرجه من تابويته وتجعله جميلاً وأحياناً جليلاً.

***

(1) حفريات في الذاكرة ..من بعيد، الدكتور محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية=الطبعة الثانية، ص 12.
(2) المصدر السابق نفسه 12.

لكن بعيداً عن تابو الأخلاق الذي يجهد لا وعينا في انتهاكه عبر أشكال الفن والمتخيل، ثمّة تابوات اجتماعية وثقافية تفعل الفعل ذاته دائماً، فتحرمنا من التواصل مع من نعشق. تنظّم هذه التابوات نفسها بطريقة تقسر الأفراد على الالتزام بنظامها الصارم، وبخلافه يطرد العاشق المتمرد من الجماعة الدينية أو الطائفية أو القومية أو الطبقية أو غير ذلك.

الحال أنّ ثمّة في حياتنا قصصاً لا حصر لها عن أناس نبذتهم جماعاتهم لأنّهم اقترنوا بأناس ينتمون لجماعات أخرى. هناك مثلاً مسيحيون تزوّجوا مسلمات، ومسلمون تزوجوا مسيحيات. أكراد اقترنوا بعربيات وعرب اقترنوا بكرديات. صابئة مندائيون غيّروا ديانتهم بعد أن أحبّوا رجالاً أو نساء من ديانات أخرى، أو مسلمون فعلوا الشيء نفسه فتحولوا إلى المسيحية.

يسرد المؤلف علي مير خلف زاده نقلاً عن رجل الدين محمد كاظم هزار جريبي، بهذا الصدد، أنَّ أحد الشيعة كان سافر إلى روسيا لتجارة ما، وهناك عشق فتاة مسيحية ويزعم التضحية بدينه من أجل الزواج منها. وفي أثناء بقائه في روسيا مع زوجته، حدث أن قصّ على زوجته فاجعة كربلاء، فتأثّرت وتبدّل حالها، ثم أسلمت. هنا، يفرح الرجل ويقرر اصطحابها إلى كربلاء كي تعلن إسلامها ويبقيان هناك. لكنها تمرض قبل السفر وتموت، ثم تُدفن وفق تقاليد دينها القديم مع كامل حليّها ومجوهراتها.

بعد أيام، يقرر زوجها الذهاب الى المقبرة لاستخراج جثة زوجته كي يأخذها معه الى كربلاء. وإذ ينبش القبر يفاجأ بجثة رجل آخر دفن في مكانها، رجل حليق الذقن بشاربين طويلين. وكعادة مثل هذه القصص الموضوعة بوصفها قرائن على قدسيّة الجماعات، تأخذ الرجل غفوة قصيرة، فيسمع هاتفاً يقول له: طب نفساً فقد نقلت الملائكة جثة زوجتك الى كربلاء ودفنوها هناك في الصحن المقدّس لسيد الشهداء

عليه السلام عند الجهة الشرقية، وهذه الجثة لفلّان العشّار الذي دُفن اليوم هناك فنقل ليدفن مكان زوجتك[1].

وبعد أن يعود الرجل إلى مدينته، ويسأل الخدم عمن دُفن في ذلك القبر، يخبرونه أن الدفين هو فلان العشّار. وحينئذ يسرد الرجل حكايته مع زوجته على القيّمين على الصحن، فيحصل على إذن بنبش القبر. ولما ينبش قبر من يفترض أنّه للعشّار، يجد جثة زوجته بكامل زينتها وحليّها في نفس المكان الذي أخبره به الهاتف[2].

يتحوّل الحبُ الحرام هنا إلى قرينة على قدسية جماعة بعينها، وهذه الثيمة تتوفر في جميع الديانات والطوائف، وثمة من الحكايات ما لا يكفيه سفر بأكمله، فتأمل رعاك الله.

***

من بين القصص التي لا تُنسى، في هذا المجال، ما يرويه الباحث والمحقق عبود الشالجي. لقد أحبّ صاحبنا فتاة أرمنية وذاب بها عشقاً، وصور قصّته معها بعبارات تقطر رقّة وجمالاً. يقول الشالجي: «أحسّ بها أهلها فمنعوها من ملاقاتي، وخطبتها منهم فأبوها عليّ. وكلمت أهلي في خطبتها فرفضوا ذلك، فقد كانت أرمنية. وانقطعت عن رؤياها شهراً، كنت في دنيا غير هذه الدنيا»[3]. ومرّت أيام على الفراق ثم صادفها ليلاً على حين غرّة، «وعلى غير ترقّب وانتظار، فوقف كل واحد منّا أمام الآخر، وقد أمسك كل واحد منّا بيد صاحبه. وظللنا سكوتاً لا يشبع كلّ واحد منّا من رؤية الآخر، واجتمع الناس علينا ونحن على وقوفنا لا نهتم

---

(1) ينظر: الكرامات الحسينية وكرامات ابي الفضل العباس، الشيخ علي مير خلف زاده، منشورات فدك، ص 38.

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه 38 .

(3) ينظر، موسوعة الكنايات، الجز الثاني، عبود الشالجي، 13.

بأحد منهم. وكلّمني بعضهم، فلم أفهم ما قال ولم أجب، وأشعل أحدهم مصباحاً كهربائياً سلّطه على وجهي فلم آبه له، ولم ألتفت اليه»[1].

ويضيف أنّه ظلّ يطوي الشوارع ليلاً ويمرّ عند منتصف الليل أمام باب دارها عسى أن تقوم في الليل لتشرب الماء وتطلّ من الشباك فيراها. ثم ضجر منه أهلها بعد أن وجدوه لحوحاً لا يكفّ عن السعي وراءها، «وأزمعوا أمراً، وجاءني في أحد الأيام شخص أخبرني أنّه يحبها، وأنها تحبه، وأن بينهما حديث في الحب يطول شرحه، وصدقت، والمحبّ أحمق سريع التصديق، فكتبت لها كتاباً مملوءاً بالحماقات من شتائم وسباب أني والله العظيم أخجل من نفسي عندما أتذكر ما صنعت»[2].

ثم بعد وصول كتابه إليهاً، مرضت وأصابها السلّ، ولم تكن تلك جريمته لوحده كما يقول، بل هي جريمة أهلها «الذين أغروا هذا الرجل بأنّ يحدثني هذا الحديث وحسبوا أنني بعد حديثه أتركها، وهذا من حماقتهم، واشتدّ بها مرض السل وحملت إلى مستشفى ظهر الباشق في لبنان»[3]. وبعث إليها وهي على فراش المرض صديقاً له لبنانياً، ثم زارها ذلك اللبناني في المستشفى وحدّثها عن حبيبها وندمه وعن أسفه وألمه. وفي آخر الحكاية الحزينة، يقول الشالجي: «ولكنها اكتفت بأنّ غضت طرفها وعضّت شفتيها ولم تجب وماتت وهي غير راضية عني»[4].

رحم الله العشاق من كل ملّة ودين.

***

---

(1) المصدر السابق نفسه .

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر نفسه 13

(4) المصدر نفسه 13 .

المصادر

1ـ الأزهار تورق داخل العاصفة، حسين مردان، كتاب الجماهير، الطبعة الأولى، بغداد 1970، ص82.

2ـ أسخيلوس وأثينا.. جورج تومسون، ترجمة د . صالح جواد كاظم، مراجعة: يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد 1975.

3ـ الإنسان ورموزه، كارل غوستاف يونغ، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 130.

4ـ ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009.

5ـ الأنا والهو، سيغموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الطبعة الرابعة.

6ـ أيامي الحلوة، عبد الرحمن الأبنودي، الطبعة الأولى، 2002.

7ـ الإيروس والثقافة، فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شتساكوف، ترجمة د. نزار عيون السود، منشورات المدى، الطبعة الأولى 2010.

8ـ إنانا ملكة السماء والأرض، دايان ولكشتاين ..صموئيل نوح كريمر، ترجمة شاكر الحاج مخلف، خطوات للنشر والتوزيع، 2007.

9ـ الأسطورة والتراث، سيد محمود القمني، الطبعة الثالثة، 1999، الناشر المركز المصري لبحوث الحضارة.

10ـ الأغاني القديمة، أزجالها، ألحانها، حكاياتها، تأليف حمودي إبراهيم الورد، الجزء الأول، 1970.

11ـ بنيان الفحولة ـ د . رجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، 2005، دار بترا للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005.

12ـ التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1974.

13ـ تفسير الأحلام الكبير، الإمام محمد بن سيرين، صححته ووضعت فهارسه مريم حسين مغنية، منشورات دار المجتبى، الطبعة الثانية.

14ـ الجنس عند العرب..نصوص مختارة، الجزء الاول، الطبعة الثالثة، 2007، منشورات الجمل كولونيا.

15ـ الجسد والنظرية الاجتماعية، كرس شلنج، ترجمة منى البحر ونجيب الحصاوي، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى9002.
16ـ الحاج ركان، عرب الأهوار، تأليف، فلانين، تعريب، الدكتور جميل سعيد والدكتور ابراهيم شريف، ساعدت جامعة بغداد على طبعه.
17ـ حضارة بابل وآشور، غوستاف لوبون، ترجمة محمود خيرت المحامي، المطبعة العربية، القاهرة، الطبعة الاولى، 1947.
18ـ حفريات في الذاكرة.. من بعيد، الدكتور محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية.
19ـ دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، علي الوردي.
20ـ دراسات في الأدب الشعبي العراقي وأغراضه، كامل سلمان الجبوري، مؤسسة البلاغ، دار سلوني.
21ـ ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق الدكتورة عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية ، 1954.
22ـ ديوان قيس بن ذريح، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت.
23ـ ديوان الكرخي، الجزء الأوّل، طبع في مطبعة الكرخ، ببغداد سنة 1933.
24ـ ديوان الأساطير.. سومر وأكد وآشور، الكتاب الأول، أعطني أعطني ماء القلب..أناشيد الحب السومرية، نقله الى العربية وعلّق عليه قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت الطبعة الأولى، 1996 .
25ـ ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، 2003 .
26ـ ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، الأب أنستاس الكرملي، تحقيق: عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأول 2003 .
27ـ ديوان أبي نؤاس، طبع على نفقة اسكندر أضاف، مشروحاً غريبه محححا غامضه بقلم حضرة الفاضل محمد أفندي وصف، الطبعة الأولى، 1898 في المطبعة العمومية بمصر .
28ـ ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدّم له ووضع هوامشه الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1996.
29ـ ذم الهوى : للإمام أبي الفرج عبد الرحمن الجوزي، تحقيق وتعليق وضبط خالد عبداللطيف السبع العلمي.

30ـ رسائل الجاحظ، الرسائل السياسية، قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة .
31ـ الروح الحية.. جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، منشورات المدى، دمشق، الطبعة الأولى، 1996، 96.
32ـ السحر الأحمر، دعوات، تسخير، استحضار، فوائد مجربة وغير ذلك، عبدالفتاح السيد الطوخي، المكتبة الثقافية ـ بيروت، ص 8
مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد.
33ـ سحر الكهّان في حضور الجان، عبد الفتاح السيد الطوخي، المكتبة الثقافية ـ بيروت.
31ـ السحر العجيب في جلب الحبيب، ويليه سر القدماء في علم الكيمياء، عبد الفتاح سيد الطوخي، المكتبة الثقافية ـ بيروت.
32ـ طبائع النساء، وما جاء فيها من عجائب وغرائب وأخبار وأسرار، للفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق وتعليق محمد ابراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع.
33ـ طوق الحمامة في الألفة والإيلاف، الإمام أبي محمد علي بن حزم الأندلسي، مكتبة عرفة بدمشق.
34ـ الطوطم والتابو، سيغموند فرويد، ترجمة بو علي ياسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.
35ـ عشتار ومأساة تموز،د.فاضل عبدالواحد علي،الطبعة الاولى ،1999، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق.
36ـ العقد الفريد، الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق الدكتور عبدالمجيد الترحيني.
37ـ الغناء العراقي، ثامر عبدالحسن العامري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، 1988.
38ـ الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، جيمس فريزر، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، الجزء الأول.
40ـ في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، ترجمة سعدي يوسف، منشورات المدى، الطبعة الأولى، 1999.
41ـ في البدء كان المثنى، خالدة سعيد، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى ،2009.
42ـ فلسفة الوعي الشعبي، د . صلاح الراوي، دار الفكر الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى 2001.

43ـ فن الحب.. بحث في طبيعة الحب وأشكاله، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة، بيروت الطبعة الأولى،2000.
44ـ فنون الأدب الشعبي، الحلقة الأولى، علي الخاقاني، منشورات البيان، الطبعة الثالثة، 1989 .
45ـ الفولكلور في العهد القديم، جيمس فريزر، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، مراجعة د. حسن ظاظا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، الجزء الثاني.
46ـ في بلاد الرفدين.. صور وخواطر، بقلم ليدي درور، ترجمة فؤاد جميل، مطبعة شفيق، بغداد، الطبعة الأولى، 1961.
47 ـ الكرامات الحسينية وكرامات أبي الفضل العباس، الشيخ علي مير خلف زاده، منشورات فدك.
48ـ كتاب سحر العشاق في جلب المشتاق، تصنيف الشيخ الروحاني أبو العباس أحمد البوني المتوفى سنة 622 هـ ، طبعة دون معلومات.
49ـ كتاب المكاريد..حكايات من سرداب المجتمع العراقي، محمد غازي الأخرس، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى،2012.
50ـ الكوماسوترا فن الحب عند الهنود، تأليف مالاينجَا فاتسيايانا، ترجمة رحاب عكاوي، الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 1998.
51ـ لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، المجلد الحادي عشر.
52ـ للريل وحمد، مظفر النواب، دار المدى الطبعة، الأولى، 2008 .
53ـ نمر بن عدوان: تحقيق تراث قبيلةالعدوان ديوان نمر بن عدوان ،تحقيق أشعاره وسيرة حياته 1745 ـ 1823 تحقيق وبحث عليان موسى العدوان.
54ـ لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الثامنة، 2002.
55ـ المرجع الأكيد في لغة الجسد، آلان وباربارا بييز، مكتبة جرير، بيروت.
56ـ «ما قبل الفلسفة.. الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى»، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1980.
57ـ نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب، شهاب الدين أحمد التيفاشي، تحقيق جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ـ قبرص، الطبعة الأولى، جزيران / يونيو، 1999، 109.
58ـ مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد.

59ـ المثلية الجنسية عند النساء في الشرق الأوسط (2008)، محاضرة د. سمر حبيب، نشرتها، أضوات ـ نساء فلسطينيات مثليات، الطبعة الأولى 008.
60ـ مجموعة في الأغاني العراقية، الأب أنستاس ماري الكرملي، أتمها في سنة 1934، حققه وشرحه وضبط ألفاظه عامر رشيد السامرائي، سلسلة خزانة التراث ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 1999.
61ـ من يفرك الصدأ أو حسين مردان في مقالات له ـ نثر مركز وشعر 1968 ـ 1972، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988.
62ـ النرجسية، دراسة نفسية، د . بيلا غرانبرغر، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2000.
63ـ نمر بن عدوان: تحقيق تراث قبيلة العدوان: ديوان نمر بن عدوان، أشعاره وسيرة حياته 1745 ـ 1823 - تحقيق وبحث عليان موسى العدوان.
64ـ نواظر الأيك، جلال الدين السيوطي، تحقيق وتعليق طلعت حسن عبد القوي، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الثانية، 1996.
65ـ الهيمنة الذكورية ـ بيير بورديو، ترجمة سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009.

الفهرس

محمد غازي الأخرس

قَصّخون الغـرام

في متخيّل العشّاق وأنثروبولوجيا الأنوثة

حكايا الحب لا تنتهي، ولن تنتهي. إنّها مبثوثة في كل متخيّلنا، مبثوثة في صيغ اللغة واستعاراتها، وفي حكايانا الشعبية. العشق يلفّنا، ويسعدنا ويجرحنا.

المرأة هي بطلة الكتاب، يزعم المؤلف ذلك، مفكّرا أنّها ربما ستستعيد دورها القديم، يوم أعطيت كل النواميس، وباتت هي الحاكمة المتحكّمة، لا بالرجل فقط، بل بالحياة والعوالمِ كلها. هذا ما تسرّه سيرة "إنانا" آلهة العاشقات ورمزهنَّ المقدّس. وهي في الوقت نفسه مقهورة غالبا، فاقدة للإرادة. وتبدو دائما صنيعة الرجل في الأنساق والمفاهيم.

الكتاب يتتبع هذه الصورة المزدوجة للمرأة والرجل أيضا، فالأخير يتحكم بحياة شريكته، لكنه يرتهن بها عاشقا مأسورا بجمالها وسحرها. المرأة مقهورة وقاهرة، والرجل قاهر ومقهور كذلك. لذلك سنرى الذكر يعبّر عن وجدانه تجاه الحبيبة برشاقة عجيبة في الشعر والغناء والكنايات. والطريف أنه ينظر إلى معذّبته كمن ينظر إلى محارب لا يستطيع التغلّب عليه. وهنا يستمدّ الذكر من عمق الميثيولوجية تلك الصفات المنسيّة للأنثى الإلهة التي انقلب عليها لاحقا واستعبدها كما يقول الكتاب. وكل ذلك يأتي في رحلة تمرُّ بقصص الغرام الشعبي، متأملة الفولكلور المرتبط بها، واللغة الدائرة حولها، وفي غضون ذلك، تحضر الانتروبولوجيا لتفسّر كل شيء بما في ذلك التابوات المحرّمة التي ارتبطت بالغرام.

هذا الكتاب عبارة عن دهليز يقودك إلى متحف كبير ومعقّد يحوي متخيّل العشاق.


ISBN 978-977-6483-64-4
9 789776 483644





تونس - بيروت - القاهرة